الحركات الفنية

منذ عام ١٩٤٥

ادوار لوسي سميث

1 مكتبة الفنون التشكيلية

هلا للنشر والتوزيع



الحـركـات الفنيــة

منــذ ١٩٤٥

الكتـاب : الحركات الفنية
إعداد : ادوار لوسى سميث
الناشـر : هلا للنشر والتوزيع
٦ ش الدكتور حجازى - الصحفيين - الجيزة
تليفـــــون : ٣٠٤١٤٢١/ تلفاكس : ٣٤٤٩١٣٩
رقـم الإيـداع : ٧٩٨٨/ ٢٠٠٢
الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977 - 5784 - 99 - 9
طبع وفصل ألوان : عـربيـة للطبـاعـة والنشـر
العنوان : ٧ & ١٠ شـارع السـلام - أرض اللواء - المهندسـين
تليفون: ٣٢٥٦٠٩٨ - ٣٢٥١٠٤٣ - فاكس : ٣٢٩١٤٩٧
الطبعـة الأولى
١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م

الحركات الفنية

منذ ١٩٤٥

تأليف : إدوارد لوسى سميث

ترجمة : أشرف رفيق عفيفى

تقديم : أ.د. مصطفى الرزاز

مراجعة : أحمد فؤاد سليم

هلا للنشر والتوزيع

هذه ترجمة كاملة للكتاب

Movements in Art since 1945
Edward Lucie - Smith
New Revised Edition
World of Art

تقديم أ. الدكتور مصطفى الراز

فى عهد زاهر للمجلس الأعلى للثقافة تلتقى فيه نخبة متميزة من المبدعين من رجال الثقافة والفن معنيين بالبحث المتعمق المحرك لتيارات الاستنارة والتفاعل الثقافي ، وفـى عهد ازدهار الشخصية الثقافية المصرية، تشرف لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس بهذا الانجاز الهام الذى يمثل صوتاً رناناً فى قاع مجوف خلو من الاجتهاد يتعرض لمرحلة هامة من تطور الفن المعاصر اعتباراً من عام ١٩٤٥ حتى منتصف التسعينيات- هى مرحلة معزولة عن ثقافة طلاب الفن وبعض من أساتذته وكتابه ونقاده إذ لاتتوافر فى المكتبة العربية نظائر لبحث تلك الفترة بالعمق والموثوقية التى لهذا الكتاب القيم .

إن ترجمة هذا الكتاب وإعداده للقارىء العربى يصحح الكثير من المفاهيم، المستغلقة على العاملين فى الحقل الثقافى والتشكيلى خاصة ، ويلقى الضوء على اللغة الجديدة لهذا الفن ومفاهيمه، وأهدافه وأعلامه ، والعوامل الثقافية والسياسية التى فجرت تلك التحولات المطردة بها هى فى حد ذاتها وجه من التحولات المركبة للعصر ولنظام التفكير فيه بصفة عامة ، وبكل الوسائط انعكاساً لها تارة وريادة وتحريكاً لها تارة أخرى .

إن غياب مثل هذا المرجع الهام يؤدى حتى الآن فى الحركة الفنية إلى

اختلاف الفرقاء ، إلى التشاحن على ما أصبح مسلماً بـه ، وعلى إنكار ما اثبت فاعليته ، بل وعلى ما فات زمانه ، وبهتت حجته ، رغم حداثة ولادته .

إن تدريس تاريخ الفن الحديث والمعاصر يقف عادة فى كلياتنا الفنية عند حدود الأربعينيات ، وآخر النجوم التى يتعرض الدارس لسيرتهم وإنجازهم الإبداعى هم بول سيزان ـ كلود مونيه ـ هنرى ماتيس ـ فان جوخ ـ جوجان ـ لوتريك ـ رودان ـ هنرى مور ـ بيكاسو ـ ميرو ـ براك ـ بوتشيونى ـ دالى ـ موندريان . وهم جميعاً من بين رواد مدارس التأثيرية والتكعيبية والمستقبلية والسيريالية والتعبيرية والتجريدية .

ولا يتعرض دارسو الفن فى معاهدنا للاتجاهات والمذاهب والجماعية والفردية التى تخطت تلك الآونة ، وخطت خطوات واسعة فى التجديد الإبداعى المتمرد على القوالب القديمة والجديدة ، وتحدث فى عناد وعنف الرواسخ والأولويات السائدة ، مما اتسع معه مجال الثقافة البصرية ليشمل إتجاهات صنفها روبرت اتكنز RoPert Atkins ب ٥٨ حركة أثبتت رسوخها وأعلت كلمتها منذ الخمسينيات وحتى نهاية الثمانينيات ويعالج هذا الكتاب الذى بين يديك العديدمنها بالعرض والتحليل المركز .

وسيفجر صدور هذا الكتاب مناقشات عديدة حول عالمية الفن أو إقليميته وستعاود مقولات مستهلكة وبالية طرحها من جديد مثل الانسياق للعالمية والتمسح بالدولية والدونية والاستسلام للمنتجات الثقافية الاستعمارية ، وسيعاود أصحاب تلك المقولات التباكى على «التقاليد الفنية الأصيلة ، وعلى الذاتية وعلى التراث» إلى آخر تلك المقولات التى أشار إليها

رمسيس يونان فى منتصف الستينيات قائلاً: إن هذة الدعوة تدعو إلى الانحسار داخل نطاق تقاليدنا مدفوعة فى ذلك بدوافع رجعية أو مجرد النعرة الوطنية الضيقة الأفق ، دون أى إدراك جدى لحقيقة تراثنا، ولا لحقيقة التراث العالمى» ويشرح أحمد فؤاد سليم هذه النزعة الرجعية قائلاً:

ويؤكد يونان -أن السبب فى تفجر الفن الأوروبى وتقدمه يرجع إلى تأثره بالفنون الشرقية والإفريقية والإسلامية وذلك قبل أن يتأثر أى فنان شرقى أو إفريقى بهذا الفن الأوروبى . وإن الفن الأوروبى ذاته قد بدأ بالثورة على التراث الأوروبى المتمثل فى التقاليد الإغريقية ـ الرومانية ، والنهضة قد عززها الاحتكاك بفنون الشرق الأقصى وفنون الشرق القديم والفن الإغريقى والفنون الإسلامية ويذكر نصيحة جوجان لأحد أصدقائه قائلاً: « الغلطة الكبرى هى الفن الإغريقى مهما يكن جماله . ضع نصب عينيك دائماً الفن الفارسى والكامبودجى وشيئاً من الفن المصرى » .

ويقول :الأمر ليس إذن أمر غزو ثقافى ؛ وإنما هو انقلاب ثقافى عميق، يتمثل فى الخروج من نطاق التقاليد القومية إلى محيط التراث العالمى، والأخذ بلغة الفن الحديث مع الإمعان فى النظر فى التراث العالمى، وأن نعمق وعينا بالعصر الذى نعيش فيه دون أن نخش أى تجديد مهما بدا لنا متطرفاً. ويقول يونان إن أولئك الذين يخشون على شخصيتنا القومية أن تضيع، من كل هبة نسيم تهب عليها ، إنما يكشفون بذلك ضعف إيمانهم بهذه الشخصية وقدرتها على النماء والتطور. ويرجع رمسيس يونان أهم أسباب اعتراض سبيل الحركة التقدمية وأشدها خطراً إلى انخفاض مستوى الثقافة الفنية بين عامة الناس والغالبية الساحقة من المتعلمين ، بل وبين العديد ممن

نعدهم مثقفين ، فاختلط الأمر وتداخل الغث مع الثمين ، وسيطرت التيارات الرجعية على مقدرات الحركة الثقافية والنقدية والفنية .

(رمسيس يونان- الحركة الفنية بين المحلية والعالمية- مجلة الفكر المعاصر يوليو ١٩٦٦) .

ويرجع الفقر الثقافى الذى يعانى منه الكثير من الفنانين والنقاد العرب أصلاً إلى ندرة الأصول المؤلفة والمترجمة فى ميادين الثقافة الفنية المعاصرة ، التحليلية والنقدية والتأملية والتاريخية والمقارنة والمحاورة والإدراكية والتوصيلية من ناحية ، ومن ناحية أخرى تفتقر التجارب الإبداعية المستنيرة فى المنطقة العربية إلى المنشورات الاحترافية التى يقدمها بشكل محترم إلى العالم، مما يجعل تلك التجارب مجهولة أياً كان مستوى عطائها على الصعيد الدولى ، الأمر الذى تخطاه فنانون فى أمريكا اللاتينية ، وشرق آسيا، وتمكنوا من ترسيخ مكانتهم فى خريطة الفن العالمى المعاصر على مستوى النشر والنقد والمتاحف والشيوع الجماهيرى .

إن لغة جديدة للفن التشكيلى المعاصر فى العالم كله قد بدأت تأسيس منجزها المدهش ، وتجذيره ، ومد تأثيراته . وهذه اللغة ليست بالضرورة ولا بأى صورة من الصور لغة الفن الأوروبى فقط ولكنها لغة تقدم الفكر والثقافة والتأمل والأحاسيس ، على القواعد البنائية وعلى استعراض المهارات المرتبطة بها . وهذا ليس تحولاً فى لغة الشكل ، أو فى الأسلوبية فقط ، بل فى صميم المستهدف والمأمول من العمل الفنى فى حياة الإنسان . إنه لمن العار أن يبدأ الفنان الشاب مسيرته بخبرة (أنتيك) متحفية بينما المنوط به أن يقف على خريطة العصر يتحدث لغته بفصاحة وطلاقة ومناوشة

وإسهام وامتصاص ، تلك اللغة التى لم يتعلمها وتلك الخريطة التى يقف على مسافة بعيدة من إحداثياتها النابضة .

والطامة الأكبر ، أن الكتاب والنقاد الأكاديميين فى أغلبهم يشاركونه هذا الموقف البائس من العلم الجديد والوعى المعاصر بمتغيرات الأمور ، ولأنهم كبار، ولأنهم أصحاب نفوذ فإنهم يلوذون بالسخرية والتهكم ويعتصمون بشعارات الأصالة والصدق والرصانة والأصول .

إن كثيراً من الأمراض التى تعوق صحة الحركة الفنية النابضة فى مصر ومسيرتها الطموح يرجع إلى غياب الوعى بتلك المتغيرات المحركة فى الفن العالمى التى فتحت أمامنا الآفاق للتفاعل والاحتكاك والمشاركة والمساهمة والفوز والتألق . وقد كان من جراء هذا الاحتفال المتفاعل أن اضطلع فنانون بتلك اللغة الجديدة وجرت محاولات لقراءتها ونادى عدد من المستنيرين من طليعة الفنانين بضرورة إضاءة هذة القاعدة والمعلوماتية الخطيرة من اللغة الجديدة - الحية - للفن اليوم ، هى لغة الحوار والتنافس والتفاوض المهيمنة على عالم الإبداع الاحترافى فى الفنون التشكيلية فى العالم ، فتنادى المبدعة جاذبية سرى فى مقالها الحماسى -العميق -بضرورة الاطلاع على كل ما يجرى فى العالم الغربى الحديث من فكر وتقنية وأسبابها وأحوالها لإرساء المعرفة وتمهيد الأرض أمام الأجيال الفنية القادمة (فنون تشكيلية العدد ١ سنة ١٩٩٥ ص ٣٦) .

وعندما فجرت جماعة المحور القاهرية أفاق الطموح والجسارة بالعمل المركب الذى أعدته فى قاعة السلام عام ١٩٨١ والعمل المركب العملاق الذى احتوى قاعة المانسترلى بالروضة ، آزرت جهوداً إبداعية فردية لكل من منير كنعان -عفت ناجى -رمزى مصطفى -وعبد السلام عيد .

وقد واجهت جماعة المحور مقاومة رفض وسخرية شديدة من الفنانين والنقاد الرجعيين والنقديين معاً . فقد كانت جماعة تصادمية لم تمهد لحركتها بمقدمات الاستجداء وطلب الدعم المادى والمعنوى ، وقوبل مصطلح : العمل الفنى المركب : كما يقول حمدى عبد الله بما لم يقابل به مصطلح آخر لاتجاه من الاتجاهات الفنية الأوروبية التى يتم تداولها بين الفنانين والنقاد . فقد تناول النقاد كل المصطلحات الممثلة للاتجاهات الفنية الأوروبية كما هى بنفس المسميات عند تصنيفهم للاتجاهات الفنية التشكيلية المصرية ، وإيجاد ما يقابلها أوروبياً ، وإن كان استخدامهم لها فى بعض الأحيان غير دقيق ، أما مصطلح العمل الفنى المركب فقد عانى من تعدد وتضارب التفسيرات حوله كمصطلح وإنتاج فنى ، وقد عارض الأكثرية من الفنانين والنقاد فكرة العمل الفنى المركب بشدة بل وصل الأمر بالبعض إلى عدم الاعتراف به صراحة أوإدراجه تحت أى مسمى من مسميات الفنون التشكيلية المعترف بها (الرسم -التصوير-النحت -الحفر) كما قد غالى البعض الآخر ونادى بضرورة شطبه وعدم عرضه بقاعات العرض الرسمية استناداً : -هذا فى رأيهم - إلى أنه قد انتهى عالمياً ، بالإضافة إلى عدم إطلاق مسمى فنى عليه !!! وإن أطلق فهو من باب التجاوز . على الرغم من أنه فى نفس كتاباتهم أشاروا إلى ما عرض فى المعرض التاسع (الدكيومنتا) من إنتاج الأنستليشن . وأيضاً ما قدم مؤخراً فى بينالى القاهرة الخامس من قبل الدول الأوروبية دليلاً معاشاً على أنه مازال معاصراً، ولم ينته كما ادعى البعض ذلك .

انتهى أغلب النقاد من خلال الكتابات النقدية فى الصحف والمجلات المصرية -التى تم حصرها -خلال السنوات الخمس الماضية إلى التضارب، وعدم الاتفاق حول المسمى (المصطلح) وما يعبر عنه . فكان أغلبها بعيداً كل البعد عن الاقتراب من تفسيره، مما انعكس أثره وأصاب المناخ العام للحركة التشكيلية المصرية بحالة من التخبط نظراً لما أشاعه من خلط بين المفاهيم والمسميات . ونذكر بعض تلك المصطلحات والمسميات التى أطلقت عليه على سبيل المثال : (التجميع -العمل الفنى التجميعى- العمل الفنى المركب -العرض التشكيلى الشامل فى الفراغ - العمل الفنى المجسم -العمل المركب أو البدع الفنية أو البدع اللافنية أو اللافن -الأبجيكت- التشكيل المجسم -التركيبات المجسمة-الواقعية الجديدة - الواقعية المتميزة -التشكيل الحر-التشكيل الحر الحديث -التركيب -منشأة -التجهيز-تشكيل ذات أبعاد ثلاثية -عرض فنى مجسم- التركيبات الكهربائية . . . إلخ) .

إن ثمة جدلاً دائماً ، لا بد من الاعتراف به ، بين خصوصيات الهوية القومية من ناحية وبين مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة من ناحية أخرى . وتأخذ اللغة العالمية للفن موقعها الأصيل فى إطار مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة ، تلك التى يسهم فى تشكيلها الجميع ، ولا تضرب هذه اللغة العالمية ، كما قد يتصور البعض ، بالخصوصيات الثقافية والإقليمية والقومية والفردية عرض الحائط ، ولكنها تستوعب -بالأحرى - هذه الخصوصيات فى نسيجها وتصهرها فى بوتقة فاعليتها ، وتدفعها إلى تأويل ذاتها وفقاً لسباقات جديدة .

وفى ضوء المتغيرات البيئية والمؤسسة الصناعية والتكنولوجية خرج الإنسان من عزلته ومن خصوصيته ،فقد قربت وسائل الاتصال من أجزاء العالم. حتى تضاءلت فكرة الإقليمية والفكر القبلى ، وأصبح انتشار الفكر والثقافة فى كل أرجاء العالم عن طريق أدوات العصر ، قد أجبر العالم لأن ينحو نحواً مخالفاً لتبديد الهوية ، ويبحث عن أصالته وحضارته القديمة ، وإن كان الوعى وملاحقة ظروف العصر واختبار التصور موقفاً إيجابياً للإنسان ، وضع المجتمعات فى حالة تذبذب وحالة فوضى نزوعية ما بين اختيار تركة الماضى ، كنوع من الاعتداد بالذات ، وبين مسايرة العصر وملاحقته ، وقد تأثر الوعى الفنى بهذه المتناقضات حتى أن الفن التشكيلى يكاد بكل مما حدث فى اتجاهاته يبحث عن لغة توازى مقدرات هذا الإنسان من خلال التغيير الحادث فى شكل البيئة من جراء تقلبات العصر وتطوراته ، فقد تغير مفهوم الفن فى الفترة الأخيرة بما يتلاءم وهذه المتغيرات-البيئة ومشكلاتها -فهو ينحو نحواً انتقالياً تجريبياً بغية تأصيل أبجدية لغة تشكيلية تناسب إنسان هذا العصر، وفق ظروفه وسرعته المتلاحقة . ووفق ظروف بيئته . وما فيها من ظلال حضارته القديمة .

ويشير أحمد فؤاد سليم فى بحثه عن التغريب فى التشكيل الحديث إلى ألوان الخلط والتلفيق والتوفيق الخاطىء لمصطلح التغريب فى السنوات العشر الأخيرة حيث يتهم عدد ممن يكتبون فى الصحف حركات وتيارات الحداثة وما بعد الحداثة فى الفن المصرى المعاصر بالتبعية ، وفقد الهوية الفنية لصالح مظلة السياق الغربى حيث يظن أولئك أن الهوية مجرد المحاكاة لصور التراث المنمط ،أو لتقاليد وعادات القراء ،على اعتبار أنهم العدد

الغالب -أى محتوى الهوية -الذى يطلق عليه مجتمعات مايسمى بالعالم الثالث مرة، والشعوب النامية مرة أخرى ،أى أنه تغليب لمنهج يتم على أساسه استنطاق الفن على غير لغته ،وتوظيفه لكل ما هو «ماضى» وليس لكل ما هو «معرفى»

ويضيف سليم: أن أولئك الكتبة يعتبرون أن كل ما هو «حديث» ما هو إلا نسيج شيطانى ،لأنه ـ فى نظرهم ـ بالضرورة يمثل تبعية-تكاد تكون استعمارية للغرب . مادام هو كذلك فهذا «الحديث» هو بالتالى عدوانى، وخيانى ،وغير وطنى ـ وبالتالى هو نوع من فقد الهوية كلية، وضياع للتابوه المعبود . الأصالة .

والمدهش فيما يرى سليم أن أولئك الكتاب يباركون التيارات من الكلاسيكية الإغريقية حتى الانطباعية والرمزية والتعبيرية والوحشية باعتبارها فى حدود تصويرهم الموهوم تكاد تمثل جزءاً من الكيان الثقافى لما هو مصرى ،ولكنهم يدعون إلى التجزر. أى الانكفاء على الذات ،ويدعون إلى تمجيد الماضى والتقليدى وإلى إزدراء الجديد والحديث لأن الأخير يصعب أن يكون ذا سمة سياقية الطابع وبالتالى يكون هذا الازدراء ومحاولة النفى للآخر على اعتبار أنه «غرب» ومحو للهوية بمثابة الدفاع عن النفس العاجزة عن التفاعل اللاسياقى .

إن التحولات التى حركت الفن العالمى فى الأربعين سنة الأخيرة. وإشكالية المصطلح حتى خصصت لها ندوتان دوليتان عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ الأولى بعنوان (الفن وقضايا المصطلح) والثانية بعنوان (التحول وتحول التحول فى الفن الحديث) ،وباشر المركز القومى للفنون

التشكيلية برئاسة الفنان أحمد نوار تشكيل لجنة موسعة لمعالجة هذا الموضوع تمهيداً لإعداد أول قاموس مفسر لمصطلحات الفن ومواجهة متغيرات المصطلح المتفجرة فى الأربعين سنة الأخيرة من القرن العشرين والتى تعانى من اللبس وسوء الاستخدام بين العديد ممن يتصدون لها. وقد نشر أحمد فؤاد سليم بحثاً متميزاً فى هذا المضمار بعنوان «مصطلحات الفن وتيارات التحول فى الفن التشكيلى الحديث» فى أكتوبر ١٩٩٥ تعرض فيه إلى أوجه اللبس والتسرع المسف فى تناول مصطلحات الفن الحديث والحداثى وما بعد الحداثى، وإطلاق المصطلحات جزافاً ، ويعرض فيه عن العلل والدوافع المحركة لولادة المصطلحات والحركات المؤازرة لها فى العالم الغربى وفى مصر .

وقد جاءت ترجمة هذا الكتاب خطوة هامة فى سبيل إضاءة هذه المرحلة الهامة والخطيرة للغة اليوم ومترتباتها فى الفن التشكيلى والبصرى ، تفتح أمام القارىء المستنير المتعطش أبواب الوعى والمعرفة والتمييز ، والوقوف على هذه اللغة الجديدة والحوار المتفاعل بينها وبين العلم والضمير والإحساس والطموح الإنسانى فى خواتيم القرن العشرين .

إن التيارات التى يعالجها الكتاب تصادمية ، هجومية ، مفاجئة بالنسبة لجمهور القراء والخبراء ، والمختصين الذين لم يتعرضوا لمعطياتها ولا وقفوا على مقدماتها ومثيراتها ودوافعها وأهدافها والملابسات الحيوية التى أحاطت ببزوغها وانطفائها وإعادة ولادتها فى صور متجددة متغيرة . إنها لغة تزاوج فيها المضمون الفلسفى مع السجية الإنسانية البريئة والجسورة المتمردة الطليعية الطموح .

وقد أضافت الهوامش الشارحة التى أعدها الفنان أحمد فؤاد سليم عمقاً وتأصيلاً لمادة الكتاب ، وتقريباً لقارىء العربية ، وهى هوامش بالغة الأهمية، مؤسسة على خبرة وموثوقية باحث مدقق ، وخبير معايش ، ومفكر ثاقب البصيرة .

يتضافر فى هذا الكتاب المفهوم والرؤية بشكل متساو، فلولا الحس ما حصل المرء على شىء ، ولولا العقل ما فكر المرء فى شىء ، والأفكار بدون مضامين تعد خاوية ، والرؤى بلا مدلول تعد عمياء ، بيد أن هذه الكلمات التى انتهكت بصورة انتهازية المضمون والفكر والرؤية مثلها مثل الفن الإبداع الأصالة والصدق والتى عانت من أشكال التأويل والقسر المصطنع ، تتطلب انفتاحاً من نوع جديد متحرر من القوالب سابقة الإعداد تحت تلك الدوافع السلبية أو الادعاءات المتبجحة غير المسؤولة ، تتطلب وعياً وتحرراً وتتطلب تمحيصاً وتدقيقاً .

مادة هذا الكتاب ليست هدفاً للوصول إليه ولانموذجاً يحتذى ولكنها مادة حية تطرحها لتقف على كنهها كخطوة لتجاوزها ولمناقشتها ومناوشتها والعمل على إفساح مكان لنا على خارطتها . ليس هذا بالأمل اليوتوبى المستعصى ، فـإن إنتعاش الحركة الثقافية بالقاهرة وإشهار سلاح التنوير وإعلاء الإبداع والتفجر والتمرد والتحام جهود المبدعين بكل وسائطهم ولغاتهم التعبيرية وازدهار الحركة الفنية والنجاح المتواتر للبيناليات والترياليات والسمبوزيومز والملتقيات والمؤتمرات والندوات وازدهار الحركة الإبداعية بين نخبة من الشباب الموهوب وفوز مجموعة منهم بالجائزة الكبرى

لبينالى فينسيا أسد القديس ماركوس الذهبى فى دورة ١٩٩٥ تضع هذا الهدف فى مرمى التحقيق الواقعى المرتقب .

ويضم كتاب «حركات الفن منذ عام ١٩٤٥ حتى اليوم» عشرة فصول تتناول بالتتابع الموضوعات التالية : الحداثة المتأخرة - التعبيرية التجريدية - الوضع فى أوروبا - ما بعد التجريد عند الفنان - البيئة والحدث فى فن البوب - الفن البصرى والحركى ، النحت فى حالته السابقة - النحت الجديد - ما فوق الواقعية - خيارات من الفن المفاهيمى إلى التعبيرية الجديدة .

وتضم النسخة الإنجليزية ٢٤٩ صورة لأعمال تغطى بانوراما لأهم العلامات الإبداعية فى أكثر من نصف قرن .

مصطفى الرزاز

مقرر لجنة الفنون التشكيلية

المجلس الأعلى للثقافة .

مراجعة الفنان :أحمد فؤاد سليم

لقد بذلت كل ما فى وسعى لمطابقة الأصل الإنجليزى على الترجمة ،فى الكتاب القيم «حركات الفن منذ ١٩٤٥ حتى اليوم» .

وقد حافظت على روح الأسلوب الذى تميز بالسلاسة والفهم فى تناول المعانى والمصطلحات الفنية الصعبة ،فضلاً على دراية المترجم بمدلولات وعلامات اللغة المترجم منها إلى اللغة المترجم إليها .

وقد اقتصرت مهمتى على البحث عن نقط التلاقى ، والمضاهاة فى مفهوم اللغتين لمدارس الفن الحديث ،كما أوردت بعض التصويبات ،وبعض التعديلات الطفيفة حين وجدتها ضرورية .كما وضعت ما يقرب من ستين(٦٠) هامشاً مرجعياً حتى يتمكن القارىء والباحث من الاستزادة حين يشاء .

ولقد أحسست إبان مراجعتى بتلك الأهمية البالغة لإحياء روح الترجمة المستنيرة لعيون كتب الفن عموماً، والحديث خصوصاً – وبأن ذلك جانب لا غناء عنه فى البناء الباطنى والظاهرى لأجيالنا .



الفصل الأول

الحداثة المتأخرة

وضعت الحرب العالمية (الثانية) أوزارها فى عام ١٩٤٥ ، وهو تاريخ يضع حدوداً فاصلة أمام مؤرخى حركات الفن الحديث . وفى حالتنا هذه فإننا نجد الحد الفاصل واضحاً يمر بأزمة حقيقية فى تطور فن التصوير وفن النحت فى القرن العشرين . ولقد بدأت الفنون المرئية فى ذلك الوقت تقريباً منهجاً جديداً ، كان من الصعب التنبؤ به وباتجاهاته وتوجهاته فى عام ١٩٣٩ ، حيث كانت التغيرات ترجع فى جزء منها إلى الحرب ذاتها التى أحدثت تحولات كثيرة لم يكن من المتوقع أن يتجاوزها الفن دون أن يتأثر بها فقد تحطمت أوروبا واستنفذت قواها ، وواجه الفنانون الحداثيون فى الدول التى قامت ألمانيا بغزوها صعوبات جمة لينهضوا من جديد ، وظهرت الولايات المتحدة فى ذاك التاريخ كإحدى القوتين العظميين وأغناهما وأقواهما ، إلى جانب روسيا حيث قامت الستالينية التى كانت الواقعية الاجتماعية تحكم وثاقها .

وقد أثريت الحياة الفنية فى الولايات المتحدة وخاصة فى نيويورك بفعل موجات متتابعة من الهجرات منذ بزوغ الثلاثينيات هروباً من الرعب النازى ، وتم استيعاب هذه الموجات من المهاجرين فى الولايات المتحدة بسهولة ويسر أكثر من أى مكان آخر لأن التركيب السكانى الأمريكى كان عبارة عن خليط وافد من مجمل الأوطان الأوروبية غير أنه قد يكون من قبيل المبالغة

الادعاء بأن الفن خلال فترة ما بعد الحرب كان يمثل شيئاً جديداً تماماً وغير مسبوق، حيث أن جذوره تضرب فى التربة الخصبة للحداثة التى لمعت شرارتها الأولى مع نهاية القرن السابق .

والواقع أن الفن الذى نراه من إبداع معاصرينا يبدو لى «حداثة متأخرة حيث أرى جيوفانى[1] باتيستا تيبولو يمثل «الباروك» المتأخر .

وإذا تقبل المرء مقولة أن الحداثة يمكن اعتبارها اتجاهاً مثل «الأسلوبية » mannerism أو فن «الباروك» ، فمن المؤكد أن الحداثة قد قطعت بذلك شوطاً طويلاً .

ولم تكن الجهود الرامية إلى تصنيف فن الثمانينيات على أنه «ما بعد الحداثة» بينما هو لا ينتمى إلى «الحداثة» ذاتها ، مقنعة ، لأنه حتى الفن ، الذى يثور ضد مقاييس حداثية راسخة مازال يعترف ضمنياً باستمرار التقليد الحداثى . والابتكار لايحدث إلا فى إطار راسخ ، وقد مال الفن فى عصرنا بدرجة ملحوظة نحو اعتناق أفكار قائمة وتتجه نحو الطرفيات البعيدة (الأطراف) بدلاً من العمل على إيجاد ابتكار جديد .

وقد نتج عن هذه العملية التى تقترن فيها المبالغة بالتجميد ، عدداً من المفارقات فى المواقف فى أواخر القرن العشرين نحو كل من الفن والفنانين . وكان هناك تركيز مستمر على قدسية فردية الفنان أو تفرده ، وفى كثير من هذه

---

(١) جيوفاني باتيستا Tiepols . Giovani Battista (١٦٩٢ - ١٧٧٠) فنان إيطالـي «فينسبى» ينسب إليه تحرير الفن من الأكاديمية الباروكية ، وقد أثر تأثيراحاسماً على فنانى القرن الثامن عشر و التاسع عشر. «المراجع» .

الحالات أصبح هذا الإحساس بالتفرد فى جانب منه هو موضوع العمل الفنى ، بل إن الفنان فضل أن يظل بعيداً عن هذا المنحى ، وأن يخوض بنفسه فى التكنولوجيا لتقليد الخطوات العلمية بحيث يقوم بإجراء تجارب أكثر مما ينتج أعمالاً فنية ، من جانب آخر . وفى الوقت الذى ازدهر فيه الفن الحديث، ربما فى أكثر المجتمعات رأسمالية ، أى الولايات المتحدة ، فإن عملية الدقرطة (التحول إلى الديموقراطية) قد زادت من عزوف الفنانين بدرجة متنامية عن فكرة أنهم ينتجون سلعاً لسوق يتمتع زبائنها بالرفاهية، وتنعكس ندرة هذة السلع على ارتفاع الأسعار التى تدفع طلباً لها .

غير أنه مع انتقال التركيز من إنتاج الفنان إلى شخصه مرة أخرى ، لم يكن فى مقدور كثير من المصورين والنحاتين مقاومة الإغراء بتحويل الكائن البشرى والعمل الفنى إلى سلع قابلة للتسويق .

فلم يكن من يشترى أنواعاً معينة من نتاج فن البوب (pop art) مثل صناديق بريللو من إنتاج آندى[٢] وأرول مثلاً ، أو يشترى شيئاً مميزاً فى حيز الوجود ، بينما كان هناك إقبال كبير على أعمال جوزيف بويز [٣] بسبب شخصيته وليس كونه رجلاً ينتج سلعاً تعرض للبيع .

(٢) آندى وارهو andy warhol (١٩٢٨ - ١٩٨٧) فنان أمريكى . يقف بين المجموعة التى صكت اتجاه « البوب آرت » -أو الفن الجماهيرى فى أمريكا ، وقد عد فى الستينيات واحداً من بين الفنانين المرموقين فى العالم ، برغم بدايته بين أعوام (١٩٤٩ - ١٩٦٠) باعتباره فناناً تجارياً .

(٣) جوزيف بويز gosepbeuys (١٩٢١ - ١٩٨٦) فنان ألمانى من أهم الفنانين الألمان المؤثرين بعد الحرب العالمية الثانية . ومؤسس تنظيم «الديمقراطية مباشرة » (١٩٧٢)من بين رواد فن البورفورمانس والحدث والتجميعية و التجهيز فى الفراغ installation



جوزيف بويز - حركة فى ٧ معارض - ١٩٧٢

ويقوم تجار الأعمال الفنية حالياً بتسويق أشياء لا يمكن استيعابها أبداً . إن موقع الفنان كطبقة منفصلة فى مجتمعنا يخلق لنا عديداً من الصعوبات فى محاولة تعريف دوره وتحديده ، وربما تكون أكثر الأساليب منطقية فى ذلك هى إتخاذ موقف وجودى ، فننظر إلى من يبدع العمل الفنى على أنه شخص يتحدى بقية نسيج المجتمع ، وفى الوقت نفسه يقبل نوعاً من الرهان مع الوجود .

وقال جان بول سارتر فى محاضرة بعنوان « الوجودية هى الإنسانية » فى عام ١٩٤٦ أن جزءاً أساسياً من فلسفته هو أن الوجود يأتى قبل الروح ، أو إذا أردتم القول ، فإننا يجب أن نبدأ من «الواقع » . ويرى سارتر أن الفرد ينبغى أن يبذل جهداً مضنياً ليكون إنساناً إلى أقصى درجة ، إلى حد العبث ، إلى حد ظلام الجهل وعدم المعرفة .

وبرغم أن الوجودية كانت من أكثر الفلسفات التى تلقى شعبية وتأييداً فى فترة ما بعد الحرب مباشرة ، فلا يمكن القول أن الفنانين ذاتهم قد نجحوا فى تحقيق براجها الفكرية ، إلا أن ما فعلته الوجودية هو تنمية شعور عام بأن الإنسان وحيد في العالم ،وقد نأى هذا الشعور الآن عن جميع أنظمته ومعتقداته الإيمانية . كما حث المبدع على أن يجد خلاصه فى الفن وحده وأن يعيد ابتكاره وإبداعه من البداية . وهكذا كان التركيز المتميز على فكرة «الأصالة» حيث كان الفنان يرغب فى أن يكون له إمتداد وليس أجداد ، وكان له ما أراد كموجود ، كما كان ينشد سارتر على الأقل .

ومما يثير السخرية أن تاريخ الفنون المرئية على مدى الأربعين عاماً الماضية كان حديثاً لسلسلة من الحركات وموجات من ضيق الأفق ، توالت بإيقاع

سريع ، فقد جاءت التجميعية (asseblage) والفن الجماهيرى -فن البوب (pob are) والتصوير الملون (painting colour) والفن البصرى (Op art) والفن الحركى (kinetic art) والفن المينيمال (minimal art) والفن المفاهيمى (conceptual art) وما فوق الواقعية (super realism) وما بعد التعبيرية والتعبيرية الجديدة (neo-expressionism) فى أعقاب «التجريد» .

واتجه عنف وسرعة التغيرات إلى القضاء على حقيقة أن جميع هذه الحركات الفنية تمثل إعادة تقييم لأفكار كانت معروفة مسبقاً قبل الحرب، فجذور «التعبيرية[٤] التجريدية » ضاربة فى السيريالية وترجع أصول التجميعية (assemblage) والفن الجماهيرى -فن البوب (Pop art) إلى ما وراء السيريالية لتصل إلى الدادية ، وتأسس الفن الحركى(kinetic art) والفن البصرى (Op art) على تجارب أجريت فى مدرسة «الباوهاوس»[٥] ويجمع الفن المينيمال(Minimal Art) بين الدادية و«الباوهاوس» وترجع أصول التعبيرية الجديدة إلى التعبيرية ذاتها كما يتضح من اسمها .

ورغم انتقال الفن من نقيض إلى نقيض ، أى من التشخيص إلى البعد الكامل عنه، فإن مصطلحات النزاع والخلاف كانت موضوعة مسبقاً. ولكن غالبية هذه المدارس المتميزة الباقية تختلف عن أصولها التى كانت قائمة قبل

---

(٤) التعبيرية التجريدية Abstract expressionism مصطلح فى اللغة استخدم لأول مرة سنة ١٩١٩ لوصف أحد أعمال فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ -١٩٤٤) - وسرعان ما شاع تطبيقه على التجريدية الهندسية فى أمريكا سنة ١٩٤٢ .

(٥) الباوهاوس bauhaus معهد لتدريس الفن تأسس سنة ١٩١٩ فى فايمار بألمانيا يعمل على دمج الفن بالعمارة -ووضع الفن البصرى فى إطار من البناء النظامى الذى يجعله قابلاً للميكنة وقد درس فى ذلك المعهد إلى جانب مؤسسه المهندس والترجروبيوس ، كاند ينسكى ، شيلمر ، فاينتر وبول كليه

الحرب فى أنها تطور وبالغ فى الشكل المستعار، فى الوقت الذى تهمل فيه كلياً المضمون أو تتخلى عنه تماماً . وربما يكون أوضح مثال على ذلك هو العلاقة بين الفن الجماهيرى(Pop art) و«الدادية » وقد ذكر راؤول هاوسمان[٦]، وهو أحدد فنانى الدادية الأصليين، أن الدادية سقطت كحبة مطر من السماء -وتعلم الداديون الحداثيون كيف يقلدن السقوط وليس حبة المطر ذاتها . وكان مارسيل دو شامب[٧] أكثر بلاغة ومبالغة حيث قال فى رسالة موجهة إلى هانز ريختر عام ١٩٦٢ «إن هذه الدادية الجديدة التى يسمونها «الواقعية الجديدة» وفن البوب والتجميعى . . . إلخ هى وسائل سهلة للهروب وتعيش على ما قدمته الدادية ذاتها ، وعندما اكتشفت نماذج جاهزة فكرت فى إسقاط الجماليات ، فقد أخذوا نماذجى الجاهزة فى الدادية الجديدة وعثروا على مواطن الجمال فيها . وألقيت «بحامل الزجاجات » و«قنينة البول » فى وجوههم لأتحداهم وهم يعجبون بها الآن بسبب ما فيها من جماليات » .

وتعتبر هذه الانتقادات عادلة ولكنها ربما تجانب القضية ، فحين تحدت الدادية القيم الجمالية والنظام الاجتماعى القائم ، أدى فن ما بعد الحرب إلى تحويل هذا التحدى إلى نظام . وكان أحد أعراض ما أطلقت عليه «التجميد» فى الحداثة هو الانتقال من المفهوم «الطليعى » إلى المفهوم «السرى» أو ما تحت الأرض . ويختلف فنان «السرية » أو «ما تحت الأرض »

---

(٦) راؤول هاوسمان (١٨٨٦ - ١٩٧١) (raoul hausmann) (١٨٨٦ - ١٩٧١) فنان نمساوى ، ومن طليعة مؤسسى الدادية ١٩١٨

(٧) مارسيل دو شامب فنان فرنسى والشقيق الأصغر لكل من الفنانين جاك فيون ، وريموند دو شامب . يعد من بين أهم فنانى القرن العشرين قاطبة ، لاختراقه أكبر مجالات الفن جسارة .

عن أسلافه الطليعيين فى أنه يعتقد أنه سيظل متغرباً إلى الأبد وأنه لايمكنه فعل شيء حيال ذلك ، والحل الوحيد الذى يستطيع تقديمه هو حل «يوتوبى» (مثالى غير قابل للتنفيذ)، ألا وهو إنشاء مجتمع بديل كلية . وهو يتقهقر فى الوقت نفسه إلى قلعة فنية فى مواجهة الفن أو هو يعتقد ذلك لأن جماعة الفنانين «السريين» أو«التحت أرضيين» لايستطيعون مقاومة الأضواء.

وقد هاجم الناقد الشهير كليمنت جرينبرج هذا الموقف فى إطار مناقشة لفن المينيمال (minimal) وهو الفن الذى حاول عزل كل ما هو خارجى دخيل على العملية الجمالية ، وربما أغلب العملية بالكامل . وقال جرينبرج : «كان الفن فى الستينيات ،على الأقل الفن الذى يجذب الأنظار ويلفت الانتباه، وكأنه وضع نفسه أمام مشكلة التخلص من الوهم ومجرد الغرابة وعدم التطابق وما يسبب صدمات اجتماعية. وكانت تبدو فنون مثل التجميعية (assemblage) والجماهيرى (Pop) والبيئى (Environmental) والبصرى (Op) والحركى (Kinetic) والمثير جنسياً (erotic) وكل الأنواع الأخرى من مدارس الفن الجديدة ، كانت تبدو وكأنها لحظات عدة فى إطار وضع حل لهذه المشكلة التى يبدو أن حلها قد جاء الآن فى شكل ما يطلق عليها البنائيات الأولية (primary structures) أو المبادىء (ABC) أو الفن المينيمالى (Minimal Art) . ويبدو أن أصحاب هذه المدرسة قد لاحظوا أخيراً أن الوهم فى حد ذاته ينبغى أن يكون هدفاً وغاية لذاته ، وأن هذا يعنى مزيداً من التوهم والابتعاد وليس أقل من ذلك . ويبدو أيضاً أنهم لاحظوا أن أكثر المدارس الفنية أصالة، وأكثرها ابتعاداً واغتراباً خلال المائة عام الماضية، جاءت فى ثوب من يشارك كل أنواع الفن المعروفة قبلاً ويتفاعل معه.

وبعبارة أخرى فإن «أبعد مايكون» أو الأكثر ابتعاداً ، يقع غالباً على الحد الفاصل بين ما هو فن وما هو غير الفن . ولم يكتشف أصحاب المدرسة المينيمالية (Minimal Art) فى الحقيقة أى شىء جديد من خلال ما لاحظوه ولكنهم توصلوا لنتائج ذات نسق جديد يدين بجزء من حداثته إلى انكماش المساحة التى يمكن أن تندرج تحت باب اللا فن والفن بالفعل . وبما أن النظرة الأولى لما هو غير الفن لم تعد ممكنة فى التصوير ، وبما أن اللوحات حتى غير المرسومة (غير الملونة) تدعى نفسها صوراً الآن، فإن الخط الفاصل بين ما هو فن وما هو غير الفن يجب البحث عنه فى مجال ثلاثى الأبعاد، حيث يقع النحت ، وحيث كل شىء مادى مما هو من غير الفن أيضاً.

وكان الفنانون الحداثيون مثلهم كمثل أصحاب مدرسة «الأسلوبية» (Manneris) فى القرن السادس عشر ، يحاولون أن يكتشفوا ما يمكن أن يفعله الفن عندما يكون هو وحده محل البحث والجدل ، وكانت الإجابة دائما غير شافية بالمرة.

والنقطة الوحيدة التى أختلف فيها مع تحليل جرينبرج هى أن شعوره بأن الفن «المينيمال » تلاه فن أسلوب قد ولدا نتيجة إرادة أو قصد إلا أنه رغم ذلك فهناك تزايد فى الاهتمام الجماهيرى بالفن الحديث أكثر من أى وقت مضى، وشاء الفنان أم أبى ، فإنه مستمر فى دوره الاجتماعى . ويحتاج الأمر هنا إلى وقفة قبل طرح شرح مفصل لمختلف الحركات الفنية التى ذكرتها وذلك لبحث عدد من الأنماط فى عالم الفن بعد الحرب (العالمية الثانية) . ولن

يكون الأمر شديد السذاجة إذا طرحنا المسألة بالأسلوب الذى تعرض وتباع به الأعمال الفنية المعاصرة مثلاً .

يعتمد جل الفنانين فى نجاحهم على ما أطلق عليه نظام «الناقد التاجر»، ومازالت الوسيلة التى يتم بها بناء السمعة والشهرة الأولى للفنان فى المراحل الأولى تتركز فى المعارض الفردية فى قاعات عرض خاصة تتزامن معها إشارات تأييد فى الصحف والمجلات الفنية المتخصصة .

ومن الواضح أن المعرض المتوازن المتماسك له ما يميزه ، فهو أسهل من حيث الدعاية من وجهة نظر تاجر الأعمال الفنية ومن حيث المناقشة من وجهة نظر الناقد الفنى ـ وقد تحول الفنان الناجح بصفة خاصة فى الولايات المتحدة، خلال فترة ما بعد الحرب ، إلى منتج أو سلعة ويتم الترويج والدعاية له على هذا الأساس . وقد بارك الفن الجماهيرى «بوب آرت» وساهم فى إنعاش إجراءات كانت موجودة بالفعل ، وكررت ما بعد التعبيرية التأكيد على نفس هذه الإجراءات خلال فترة الثمانينيات . وبمجرد أن يوضع فنان فى مصاف ومستوى معين ثابت يشعر العديد من المتاحف وعدد من هواة جمع الأعمال الفنية واقتنائها أنهم مضطرون لشراء نموذج من أعماله على سبيل العينة ، وبمجرد تحقيق هذه الحاجة ، قد ينتظر هؤلاء ولايشترون أياً من أعماله (أعمال الفنان المعنى) إلا بعد أن يغير أسلوبه . وكان لهذا الإجراء أثر عملى حتمى . وقد أيد بيكاسو إلى حد التقديس فكرة أنه ينبغى على الفنان أن يأخذ فكرة واحدة ويظل يضغط من خلالها ويطورها حتى يتوصل إلى نتيجة ثم يعود ويختار فكرة جديدة . يذكر أن بيكاسو كان له أساليب مختلفة فى فترة زمنية فنية مختلفة تميز كل منها بأسلوب جديد وبداية جديدة .

وخلال فترة ما بعد الحرب شكلت تنويعاته على مجموعة من الأفكار جزءاً كبيراً من إنتاجه وكان لها تأثيرها العام ،وقد شجع مثال بيكاسو ،الذى تحول إلى اعتبارات تجارية بحتة ،الفنان المعاصر على وضع إنتاجه فى مستويات معينة وأن يتحرك قدماً بخطوات واسعة مؤثرة فى مجال البدايات الجديدة، عندما يحتاج ذلك فقط . ويقوم الفنان حالياً، وفى معظم الأحيان، بإقامة معرض يمثل مجموعة من العلاقات المتداخلة تترجم كل منها الأخرى وتفسرها . ثم بعد فترة فاصلة معقولة يعرض مجموعة أخرى مختلفة من أعماله .

والحديث عن علاقة الفنان بتاجر لوحاته والنقاد والممولين هو بعينه الحديث عن تشويه دور الفن المعاصر ،فأى مبحث فى تطور الفنون المرئية منذ الحرب يجب أن يأخذ فى اعتباره أن العمل التقدمى الساحر يصل الآن إلى الجماهير من خلال معارض طموحة، غالباً ما تقام داخل متاحف وتحت إشراف حكومى أو رسمى.

وقد تم تكريم جهابذة الفن الحديث عقب الحرب مباشرة من خلال سلسلة من المعارض فى أنحاء العالم ،وكان يبدو ذلك تعويضاً عن عداء النازى من ناحية ، ومن ناحية أخرى وسيلة لتوضيح أن الثقافة بدأت ترتدى ثوباً جديداً وتخطو خطوات جديدة وكانت الجماهير مستعدة لتلقى هذه المعارض ،التي أصبحت إلى حد ما ،جزء من متعتها وتسليتها (الجماهير). وبمرور السنين لم يعد التكريم الناشىء عن هذه المعارض قاصراً على أساتذة الفن الراسخين المشهود لهم ، بل أصبح الفن المعاصر نبأ أو حدثاً جديداً ، فأصبح جزءاً من عمل الصحافة . وظهرت موجة من الكتب عن الفن

الحديث ، ساعدت بدورها فى تعليم وتثقيف الجماهير ، وفتحت أيضاً الشهية لمزيد من المعارض، وأصبح مديرو المعارض والمتاحف دائماً يستشعرون حالة التجديد والحداثة ، ولم يكد يظهر إتجاه جديد حتى يتم ترتيب إقامة معرض احتفالاً بولادته.

لقد خلق قبول الفن الحديث واستيعابه فى عالم ما بعد الحرب ، وضعاً شاذاً لم تجد مشكلاته حلولاً بعد . فلم يكن الفن فى مرحلة إعادة تقييم ومحاسبة ذاتية فحسب ، بل أصبحت الخرافة الأساسية فى الحداثة ، الموروثة من فترة ما قبل الحرب ، أصبحت خرافة الثورة ضد ما هو راسخ ومقبول، ورغم ذلك أصبح الفن الحديث بصورة تدريجية وحتمية أيضاً، متداخلاً مع آلية ونظام الدولة ، التى أصبحت أحد رعاته الأساسيين. وتحولت المعارض الدولية العظيمة مثل بينالى البندقية (فينسيا) وبينالى الشباب فى باريس وبينالى ساو باولو ومعارض « دوكيومنتا » فى كاسل ، تحولت إلى مظاهر للوجاهة الوطنية . لقد اصطف الفن إلى جانب الرياضة كوسيلة من وسائل الحرب « السلمية » بين الدول ، وفى ذات الوقت ، أصبحت الحداثة فى ثوبها الجديد أحد الأشياء التى تحسدها الدول المتخلفة وتحاول أن تقلد صورة منها نقلاً عن الدول المتقدمة.

وكانت الحضارة التقليدية فى فترة ما بين الحربين (العالميتين) فى حالة اضمحلال وانزواء فى بلدان مثل الهند واليابان ، ولذلك كان من الطبيعى أن يحاول الفنانون فى هذه البلدان أن يعيدوا البناء على أساس النموذج الأوروبى والأمريكى. وقد نجح هذا الأسلوب فى بعض الأماكن بدرجات متفاوتة ولم

ينجح فى أماكن أخرى. فقد حبا الله اليابان حضارة تكنولوجية ومدنية تشبه تماماً تلك الموجودة فى الولايات المتحدة وأوروبا ، فأثمرت عقب الحرب عدداً من الفنانين الذين نافسوا نظرائهم فى الغرب . ورغم أن فنانين يابانيين مثل التجريدى جيرو يوشيهارا، كانوا متميزين بلا شك بسبب لمساتهم الذاتية النابعة من الخط التقليدى اليابانى ، فإنهم لم يبهرونا كما فعل كبار الفنانين فى عصرهم . فقد انحسرت أهمية هؤلاء الفنانين فى المستوى الوطنى (القومى) ولم تتخطاه إلى المستوى الدولى . وينطبق نفس القول على فنانى المدرسة الجماهيرية « البوب » و «الدادية الجديدة » الذين يمثلون جيل الشباب فى اليابان .

وكذلك كان الحال بالنسبة للمعارض الوطنية التى أقامها فنانون من دول أمريكا الجنوبية فى أوروبا ، فهى لم تطرح أى أفكار جديدة تختلف جذرياً عن أفكار فنانى أوروبا ذاتها ، أو فنانى الولايات المتحدة . ولم تتكرر ظاهرة الفن الشعبى المكسيكى (جداريات دييجو ريفيرا)(٨) ومدرسته التى أثارت اهتماماً كبيراً فى الولايات المتحدة رغم أن التقليد الشعبى قد اضمحل فى المكسيك ذاتها . ولكن الصراع على السيادة والريادة بين باريس ونيويورك قد احتل خشبة مسرح الأحداث على مستوى العالم ، وأضيف إليه موخراً محاولة المدرسة الألمانية فى الاستحواذ على الريادة فى أواخر القرن العشرين . وأى زائر لأحد معارض الفن الدولية الكبرى ، يلاحظ هذا النمط ويألفه ويتعرف عليـه .

(٨) دييجو ريفيرا diego rivera (١٨٨٦ -١٩٥٧) فنان مكسيكى ، تأثر بالتكعيبية فى باريس (١٩١١ -١٩٢٠) وعاد إلى المكسيك سنة ١٩٢١ حيث تزعم مدرسة « الواقعية الاجتماعية » التى صارت مسؤولة عن نهضة الفن المكسيكى الحديث .

وكان انتصار التعبيرية التجريدية فى أوروبا خلال الأربعينيات هو الحدث الهام فى الصراع من أجـل السيادة بين نيويورك وباريس وهى أول غارة أمريكية على معقل أوروبى حصين وقد تأثرت به اقتصاديات الفن الحديث تأثراً عميقاً. فقد كانت الولايات المتحدة ولفترة طويلة سوقاً للفن الأوروبى، وقام هواة جمع الأعمال الفنية من الأمريكيين منذ البداية ،وإن لم يكونوا هم الأوائل بالفعل ،بشراء أعمال فنية من إبداع أصحاب المدرسة التعبيرية، فقام الدكتور ألبرت بارنز ذات مرة بشراء جميع محتويات استوديو «سوتين»[٩] ولكن هناك أدلة دامغة على أن العملية كانت شديدة الصعوبة فى أوائل سنى التحديث ،فكان من الصعب بيع أعمال فنانين أمريكيين معاصرين لزبائن أمريكيين أيضاً. وقد غيرت التعبيرية التجريدية هذا الوضع بانتصارها فى أوروبا ،فقد غيرت ذلك فى لحظة أصبحت فيها الولايات المتحدة القوة الاقتصادية السائدة فى العالم . وكان الفنانون الأمريكيون ، خلال الطفرة الفنية فى الخمسينيات ،هم أكثر من أفادوا من تزايد الاهتمام بجمع أعمال فنية معاصرة ،وقد ساهم العامل الاقتصادى فى تعزيز وتأكيد جانب «الأسلوب» -ومن هنا فقد تأثر الأوروبيون بشكل كبير بالحيوية الأمريكية ،وبالقوة الشرائية الأمريكية ،بل وأهمية الآراء الأمريكية، كما تأثرت مراكز الفن الأوروبى الأصغر (بعد باريس مثل ميلانو وبروكسل وزيوريخ ولندن) ربما على المدى الطويل ،أكثر من تأثر باريس ذاتها. وكانت إنجلترا فى الحقيقة تمثل حالة خاصة مثيرة للاهتمام ،ففى سنوات ما بين الحربين العالميتين كانت أنظار الطليعة الإنجليزية «avante-

(٩) خاييم سوتين chaim soutime (١٨٩٤ - ١٩٤٣) فنان روسى ، استقر فى باريس منذ ١٩١٣ . يعد من التعبيريين المرموقين مثل أميل نولده وكوكوشكا «المراجع».

garde». شاخصة تقريباً نحو باريس فقط وكانت هذه الجماعة صغيرة ومناضلة . وقد عبر كليف بيل[١٠] ، وهو أحد أهم نقاد تلك الفترة عن وجهة نظر مفادها أن الفنان الإنجليزى من الصف الأول لن يكون أبداً أفضل من فنان فرنسى من الصف الثانى . كان يضع فى مخيلته الفارق بين سيكرت[١١] وديجا[١٢] ولكنه لم يقارن أبداً فنان إنجليزى بآخر أمريكى . ثم أصبح الفن الإنجليزى منذ أواخر الخمسينيات ولفترة طويلة مجرد تابع للفن الأمريكى وأصبحت زيارة نيويورك بالنسبة للفنانين الإنجليز الشبان تعادل أهمية زيارة روما التى كانت تضيف ثقلاً جوهرياً لأعمال الفنانين الأوروبيين . ولكنه إذا كان للفن الحديث هوية وطنية يدفع بها ، فهناك آثار اجتماعية معينة تولدت عنه أيضاً ، والمثال الذى يتبادر على الفور إلى الذهن هو ذلك المتعلق بالفن الجماهيرى (pop art) فكانت تبدو أعمال التصوير والنحت فى فترة ما بعد الحرب مباشرة وكأنها ملاذ من ضغوط البيئة المدنية فى دلالتها المختلفة وحماية ضد الآلية وعدمية المدنية ، فقد طرح الفن الجماهيرى صبغة معبرة عن بيئة المدنية بتجاوبها وإجراءاتها . وقد حدث

---

(١٠) كليف بيل clive bell (١٨٨١ - ١٩٦٤) كاتب وناقد بريطانى . ساهم مع الناقد والفنان روجر فراى fry (١٨٦٦ - ١٩٣٤) فى تأكيد الانطباعية الجديدية فى إنجلترا . وبيل هو زوج للفنانة البريطانية المعروفة فانيسا بيل (١٨٧٩ - ١٩٦١) ، وهى فى نفس الوقت شقيقة الكاتبة البريطانية الذائعة الصيت فرجينيا وولف . « المراجع »

(١١) والترسيكرت walter sickert (١٨٦٠ - ١٩٤٣) فنان إنجليزى رائد الانطباعية الإنجليزية وقد تأثر بصديقه الفرنسى اوجار ديجا .

(١٢) خاييم سوتين chaim soutime (١٨٩٤ - ١٩٤٣) الفنان الفرنسى المرموق . درس القانون ، ثم الفنون الجميلة وقد عرض مع التأثيريين حتى آخر معارضهم سنة ١٨٨٦ . وقد كشف ديجا النسق البيئى للقرن ال ١٩ ، المنظر المدنى ، الرجل الصناعى ، الشارع ، العمارة الداخلية لأماكن التسلية والمتعة . اشتهر برسومه للحياة الداخلية لراقصات الباليه ، ولاقترابه من التجريد فى أعمال الطباعية الأحادية Monotype .

ذلك فى غياب حقيقة هامة هى أن الفن الجماهيرى ذاته أخذ يعانى انقساماً غريباً لكونه يهتم بسياق التعبير إلى جانب الشىء المعبر عنه فى ذات الوقت. وتوفرت للفنانين أرضية جديدة كانت فى معظمها هى تلك التى يعيشون معها وتحيط بهم. وتنامى التعاطف نتيجة لذلك بين الفن المعاصر وما كان يطلق عليه «الثقافة الشعبية» والتى بلغت أعماقاً تفوق معظم أعمال الفن الشعبى بسطحيتها. وبدأت الفنون المرئية فى توسيع قاعدتها الشعبية بدرجة أكبر ولم يعد الأمر مجرد تكالب الجماهير الحاشدة على المتاحف للاستمتاع بالفن الذى وفرته البيروقراطية (الدولة). فقد تمعن النظارة من الزائرين فيما يرونه وبدأ فن ما بعد الحرب، برغم غثاثته ومبالغته، فى توليد أمزجة جديدة وقد جعلته هذه النقائص بالفعل، أكثر قابلية للتقليد بشكل ما. غير أن الأمزجة الجديدة التى تولدت، كونت شيئاً صلباً، هو نطاق جديد من المواقف الاجتماعية. وبدأت «الحداثة» وخاصة فى مجال الفن، فى خلق جماعاتها وتجمعاتها الاجتماعية منذ بدايتها تقريباً، فقد كون هؤلاء الذين تجمعوا فى استوديو «مرسم» بيكاسو عام ١٩٠٨ لتكريم المصور العظيم «هنرى روسو»[١٣] الذى علم نفسه ـ وربما للسخرية منه - كونوا جماعة تماثل على الأقل فى تماسكها جماعة الرومانسيين الشبان الذين خرجوا فى أول ليلة من معرض «هرنانى» لفيكتور هوجو.

واستمر الفنانون، خلال المراحل المتعاقبة من الحداثة، فى الترابط كأصدقاء تجمعهم وحدة التشابه بين العقول وأحياناً كانت هذه الجماعات

---

(١٣) هنرى روسو rousseau (١٨٦٠ -١٩٤٢) أما هذه الوليمة فقد أقامها كل من بيكاسو وجيوم أبو للوينز لتكريم روسو. ويذكر التاريخ عبارة أطلقت بعد بيكاسو على هذا النحو: «نحن أعظم فناناً فى عصرنا، أنت بالنسبة للسياق المصرى، وأنا بالنسبة للفن الحديث» -ص ٢٩٠ من قاموس الفن والفنانين، دار نشر «تيمز أند هدسن» سنة ١٩٩١ (المراجع).

تتخذ ألقاباً أوتطلق عليها الأسماء ،وأحياناً تولد دونها تعميد ، ولكنها كان يتوافر لها أكثر من ذلك . فقد شهدت الفترة بين عامى ١٩١٨و١٩٣٩ قبولاً بطيئاً ولكنه متزايداً للحداثة من جانب قطاع من الجمهور المتعلم على الأقل. ولم يكن أصحاب المدرسة السيريالية يفتقرون إلى ممولين ومعجبين أثرياء يسايرون العصر ، ولكن هذا القبول لم يتعمق فى أسفل السلم الاجتماعى .

وظل فن الطليعة مرتبطاً بالطبقة الاجتماعية العليا مع استثناءات بسيطة أو على الأقل فى محور اهتمام الطبقة العليا من الطبقة الاجتماعية الوسطى. وقد غيرت سنوات ما بعد الحرب هذا الوضع ،فانتشر الفن الحديث بدرجة كبيرة بين الجماهير وحصل على تأييد جهات رسمية وتفاعل معه مزيد من الجماهير ورجحت كفة هذه العوامل أمام كفة إنغلاق هذا الفن على طبقة معينة ، ففى الوقت الذى لم يستطع هذا الفن إجراء تغيرات جماهيرية واسعة النطاق بين الأجيال الأقدم ،بدأ يتولد إتفاق هائل فى المواقف بين هؤلاء الذين لم يفهموه ولم يتعاطفوا معه ، لأنه أصبح الآن الطبق اليومى الذى يمثل الشخصيات المعبر عنها ولم يعد من الممكن إعادة عقارب الساعة للوراء .

وكان هناك أيضاً تأثيرات إيجابية ، فقد كان للفن الحديث جاذبية خاصة لدى الشباب وليس بالضرورة شباب الطبقة المتوسطة فقط لأنه كان شيئاً ثورياً بطبيعته . وبدأ الصراع الطبقى فى المجتمعات الأغنى يصنف ذاته فى محتوى الصراع بين الأجيال ، وفى ذات الوقت كان لدى الشباب فى كل مكان مزيد من المتعة والتعليم أكثر من أى وقت مضى. فقد بدأوا فى خلق

أسلوب حياة خاص بهم وبدأ الفنانون الحداثيون (الحداثيين) يخاطبون هذا الأسلوب الجديد فى الحياة مثلما أخذوا يخاطبون الشباب .

وكانت آثار الالتقاء انفجارية ،فالقوة الحركية الديناميكية فى الفن المعاصر وتغييره السريع للأساليب الفنية ، سايرت سرعة خطى ثقافة وضعت أسسها على قاعدة مآلها الزوال ، وكان هناك أيضاً حقيقة مفادها أن طبيعة الصراع هى التغيير فلم تكن الومضة فى مجرد وصولها وانتصارها تعنى إنزواء الأفضلية أو الأسلوب ،بل ما يمكن وصفه بأنه أسلوب الأسلوب ، بالضبط كما أن التصوير أوالنحت هو فن يمثل الفن بذاته . وكان هناك دائماً تعليقات على أنانية الومضة المعاصرة ،وبدأت الظاهرة الجديدة تصبح محسوسة تدريجياً ، متمثلة فى تحالف الأطراف ضد الوسط ، فمازال الفن بطيئاً فى نشر نفسه عندما يتحرك من مراكزه الرئيسية ،ولكن الأمر لم يعد فكرة تتسرب ببطء من هذه المراكز لتجد طريقها خروجاً من دوائر منتقاه فى مراحل متتابعة ،بل هى أفكار جديدة تقفز مباشرة من كبار الفنانين إلى عالم الثقافة الجماهيرية الشعبية فتخلق عالماً يمكن أن يلقى فيه الشىء الغريب قبولاً كأمر عادى وتتخطى هذه الأفكار فى طريقها الطبقة المتوسطة والمجموعة العمرية المتوسطة أيضاً . وكانت بريطانيا مثالاً صارخاً على هذا النوع من التطور ،حيث شهدت فترة ما بعد الحرب فى بريطانيا تزايداً كبيراً فى عدد المدارس الفنية إلى حد أنها بدأت توفر تعليماً حراً ينافس التعليم الجامعى ، برغم اختلافهما من حيث المبدأ (نلاحظ فى الولايات المتحدة أن المدارس الفنية تكون مرتبطة بالجامعات ويكون هذا التقسيم والانفصال أقل حدة ووضوحاً) .

كان التعليم الذى توفره المدارس الفنية فى بريطانيا أكثر حرية من ذاك الذى توفره الجامعة فكان تعليم المدرسة الفنية يتطلب دراسة غير رسمية ،

ولكنه يتطلب درجة أعلى من المرونة العقلية لأنه يركز على ظاهرة بصرية . وكان هذا النوع من التعليم عالمياً أكثر منه قومياً ولم يكن هناك ما يمنع من تدريس الفن الإنجليزى طالما أن الجامعات تدرس الإنجليزى وتدرس التاريخ الإنجليزى .

ورغم أنه من الصعب إثبات أن مختلف التجارب فى تعليم الفن التى أجريت فى بريطانيا خلال الأربعين عاماً الماضية قد أفرزت فنانين أفضل ، فلا يمكن إنكار أثر هذه التجارب على الثقافة الشعبية . ولنأخذ مثالاً خاصاً وهاماً يتمثل فى أن البيتلز « الخنافس » كانوا على صلة وثيقة بكلية ليفربول الفنية وكان لكل فرقة من فرق الموسيقى الجماهيرية « البوب » فى بريطانيا ، منذ ظهور البيتلز حتى انتصار البانك (punk) ، كان لها علاقة ما بمدرسة فنية ما . فقد بدأ العديد من الموسيقيين العزف وهم يدرسون الفن ، واتخذت الموسيقى الجماهيرية أسلوب الفن الحديث فى الحياة وسلك المعجبون والهواة الطريق التى سلكها العازفون والموسيقيون ويمكن أن نرى الارتباط بين تطورات الفن الحديث وتطورات الموسيقى الشعبية فى أوج ازدهارها ، من خلال العروض الخفيفة التى أقامتها الفرق الموسيقية العديدة فى الستينيات والسبعينيات ، وبالطبع يمكن تتبع أثر العروض الخفيفة ، فهى ترجع إلى العشرينيات ومدرسة «الباوهاوس »[١٤] حيث تم تخطيط وتصميم مسارح وأماكن عرض ولكنه لم يتم تنفيذها .

---

(١٤) الباوهاوس bauhaus
مدرسة فى الفن والتصميم تأسست فى فايمار بألمانيا سنة ١٩١٩ ورأسها المهندس جروبيوس . وكان هدفها تحقيق تكامل بين النظام ، والبناء التقنى . وقد كان كل من فاسيلى كاندفسكى ، بول كلين ، وفايننجر ، وشليمر من بين أساتذة هذه المدرسة الجديدة وقد أغلق النازى هذه المدرسة سنة ١٩٣٣ ، حيث هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفى ولاية شيكاغو صار الفنان ماهولى ناجى مديراً للباوهاوس الجديدة .

وقد تزامن ظهور العروض الخفيفة مع انتشار استخدام عقارات الهلوسة وكان من المفترض شعبياً أن تفرز هذه العروض مشاهدين أو مشاركين بنفس درجة الحساسية . وتعتبر هذه العروض مثالاً صارخاً على الاتجاه نحو إعادة تعريف طبيعة الفن ذاته وهى الفكرة التى تتطور على صفحات هذا الكتاب .

ويبدو لى أن الفن كان يحقق تقدماً مطرداً فى اتجاه واحدعلى الأقل ، فيتضاءل اهتمامه تدريجياً بالمادة الملموسة المحسوسة وأصبح مجرد العامل الذى يحرك سلسلة من التغيرات العضوية والنفسية داخل المشاهد ، عند هذه النقطة تتقابل عبادة التكنولوجيا والولع بها مع المبادىء الرومانسية أخيراً ليتم التعانق بينهما .

ومن الطبيعى أن يتعارض هذا النوع من الفن الذى أصفه مع نظام التاجر - الناقد لأن هذا النظام الذى تطور وسط رأسمالية أواخر القرن التاسع عشر قائم على افتراض أن العمل الفنى محسوس وملموس وأنه موضوع فيزيقى (مادة) ينبغى أن تباع لزبون ، سواء كان فرداً أومؤسسة ، ولديه الرغبة فى اقتناء القطعة الفنية المعينة ولديه المال الذى يدفعه ثمناً لها ، والفن التجارى هو مثال قديم لاقتصاد السوق الحر يصعب العثور عليه الآن فى صورة نقية ، والمثير للدهشة هو استمرار هذا النظام فى النجاح وبقاؤه حتى عصرنا هذا ، فكان يبدو فى منتصف الستينيات أن الفن يتدقرط (يتحول إلى الديمقراطية) بسرعة كبيرة وهو يزيل عن نفسه صفة « المادية » . وقد أيد الناقد الفرنسى بيير روستانى ذلك فى قوله : « يمر الفنان ، الذى نبذ المفهوم القديم للقطعة الفنية المتفردة ، أو الإنتاج المرفه للاستغلال

الفردى، يمر بعملية ابتكار لغة جديدة للتواصل والتفاهم بين البشر . وسوف يكون الفنان مستعداً لدوره الهام فى المجتمع المستقبلى ، ألا وهو تنظيم عملية الاستجمام والاستمتاع ، عندما يهجر دوره الغامض الذى يلعب فيه شخصية المغامر الهامشى والمنتج المستقل » .

ومن الواضح أن الثورة التكنولوجية بأثرها طويل المدى فى خلق بطالة على نطاق واسع تجعل من عملية تنظيم الاستمتاع والاستجمام أمراً حيوياً ولكن الفنانين الحداثيين الذين لا يزالون منخرطين فى هذا الوضع من الرأس إلى أخمص القـدم يلعبون دوراً هامشياً فقط وهم يركـزون على الطبيعة الخاصة « المحلية » بدلاً من الطبيعة الدولية لخبرتهم وتجربتهم . فنجد أن عمل بويز البيئى (environmental) بعنوان «الفراغ السابق مع اختبار الذات» الذى يتمحور حول مرآة سيارة متبقية ، ناتج عن معاناة الفنان من حادث سيارة كاد يودى بحياته ، ولكن بويز لايعمم التجربة أو يطرح مقارنة مع حوادث السيارات التى عانى منها ضحايا غيره ، بل هو يسجن الحادث داخل نظامه السحرى الخاص فتصبح المرآة المهشمة نوعاً من الأهازيج المقـدسة .

إن أعمال بويز ، مهما كان شكلها ، هى قطع دلالية عن نطاق معين من الأنشطة وليست أشياء تؤدى إلى وجود خاصة بها ، فهى مثيرة من الناحيتين الفيزيقية والنفسية ، وليس من الناحية التشكيلية . وهى تؤيد إدعاء بويز بأنه يسيطر على قوى طبيعية مغتربة عن المجتمع ويجد فيها نفسه ، فهو يدعى أنه معادل مكافىء للمجتمع وليس جزءاً منه ، غير أن ما يشير إلى التناقض أن المجتمع أثبت أنه التربة أوالبيئة المناسبة تماماً لنشاطات بويز الخاصة ونشاطات فنانين يماثلونه ، وهذه هى إحدى المتناقضات التى ينبغى لأى تاريخ للفن الحديث لفترة ما بعد الحرب أن يستوعبها .



الفصل الثانى

التعبيرية التجريدية[1]
Abstract expressionism

التعبيرية التجريدية هى أولى الحركات الفنية العظيمة خلال فترة ما بعد الحرب وتضرب بجذورها فى السيريالية ، التى تعد بدورها أهم حركات الفترة التى تسبق الحرب مباشرة . وقد مرت السيريالية بالدادية فى باريس فى مطلع العشرينيات وربما يكون أفضل تعريف لها هو ما قاله رائدها أندريه بريتون فى « معرض السيريالى الأول » فى عام ١٩٢٤حين قال بريتون : «السيريالية ، هى الآلية الوجدانية الخالصة ،التي يتم من خلالها محاولة التعبير سواء شفهياً أو كتابياً أو بأى وسيلة أخرى ، وهى الإعمال الحقيقى للفكر . . . تقوم السيريالية على الإيمان بالواقع الأعلى لأشكال معينة مهملة من الارتباط ،داخل القوة اللا نهائية للحلم ،داخل الإعمال الفكرى الذى لايهتم به أحد . هى تميل إلى تدمير الآليات الوجدانية الأخرى وأن تضع نفسها محلها فى حل مشكلات الحياة الرئيسية » .

(١) مصطلح استخدم لأول مرة سنة ١٩١٩ لوصف أعمال فاسيلى كاندينسكى وفى عام ١٩٤٦ أطلق هذا المصطلح الناقد الأمريكى روبرت كوتس Robert Coates بصفة خاصة على أعمال دى كوننج ، وجاكيسون بولوك ومن تبعوهم . وتم الاعتراف بهذا المصطلح رسمياً عام ١٩٥١ عندما عرضت أعمال هؤلاء الفنانين بمتحف الفن الحديث بنيويورك (المراجع) .

كانت السيريالية منذ مولدها فى عام ١٩٢٤ ،بقيادة بريتون الثورى ، إحدى الشطحات أو الفضائح . فقد تزايد اهتمام أصحاب المدرسة السيريالية بشكل متزايد وبصورة خاصة بعلاقتهم بالشيوعية وكان السؤال المطروح هو : هل يمكن أن يتصالح التطرف الفنى مع التنوع السياسى وضاع وقت جهد كبيرين فى هذا الجدل حتى بدأت الحركة الفنية ذاتها تنزوى مع قدوم الحرب . ويقول موريس نادو فى تأريخه الرصين للحركة : «إن الاستمرار فى الثورة السياسية كان يتطلب الالتصاق بكل القوى السيريالية وبالتالى البعد عن فلسفة معينة كانت العامل المولد لكينونة الحركة فى مهدها».

وعندما جاء وقت الحرب كان يبدو أن هذه الحركة ، أقوى الحركات الفنية وأهمها فى فترة ما بين الحربين العالميتين ،قد استنفذت قوة دفعها المحركة ولكن الفلسفة التى يتلفظ بها نادو كانت لا تزال حية فى الحركة السيريالية التى كانت متركزة تقريباً فى نيويورك عقب اندلاع الحرب مباشرة .

وقد اشتمل المنفيون السيرياليون على بريتون نفسه فضلاً عن مشاهير الحركة السيريالية أمثال ماكس إرنست وروبرثوماتا وسلفادور دالى وأندريه ماسون .

وقد وفرت بيجى جوجنهايم التى تزوجت من ماكس إرنست للمجموعة السيريالية مركزاً لممارسة نشاطها عندما فتحت «معرض فن هذا القرن » فى عام ١٩٤٢ وقام العديد من مشاهير الفنانين الأمريكيين الهامين فى الأربعينيات بعرض أعمالهم فى هذه القائمة فيما بعد . وقد خضع وضع المنفيين من السيرياليين لعدة عوامل ، على سبيل المثال لم تعد المجالات

السياسية أمراً ماسباً فى وسط هذا الصراع . فقد وفرت نيويورك أرضية جديدة لنشاطهم تشكل عامل تحدى وبدأوا يستميلون الفنانين الأمريكيين إلى معتقداتهم وأفكارهم. وكما قلت سالفاً أكرمت الولايات المتحدة لفترة طويلة وفادة المدرسة «الطلائعية » (avant garde) التى حمل مبادئها الأوروبيين. وكان هناك تقليد فى نيـويـورك يتمثـل فى طـلائعيـة متقطعـة ترجـع إلى « معـرض التسـليح » (Armory show) الذى أقيم فى عام ١٩١٣ وأبعد من ذلك ، إلى معارض ما قبل الحرب العالمية الأولى التى أقامها الفريد ستيجليتز الذى قدم سلسلة من المعارض لفنانين مثل رودان وماتيس وبيكاسو وبرانكورى وهنرى ورسو وبيكابيا فى معرض صغير فى ٢٩١، الشارع الخامس . وإبان الحرب العالمية الأولى كان هناك مجموعة نشطة من أصحاب المدرسة الدادية فى المدينة (نيويورك) كان من بينهم[١٥] مارسيل دو شامب وبيكابيا ومان راى ولكن سنوات الأزمة الاقتصادية فى الثلاثينيات قلبت الفن الأمريكى على نفسه من داخله . وركز النقاد الأمريكيون على أن هذه الفترة من امتحان الذات والتقهقر كانت هامة وحيوية بالنسبة للفنانين الأمريكيين ومثـال ذلك الناقدة باربرا روز فى كتابها الكلاسيكى «الفن الأمريكى منذ ١٩٠٠ » وأشار النقاد إلى أثر «مشروع الفن الفيدرالى » بصفة خاصة وهو الإجراء الذى اتخذته الحكومة الأمريكية لتخفيف معاناة الفنانين بسبب الأحوال الاقتصادية السائدة فى ذلك

(١٥) مارسيل دوشامب duchamp (١٨٨٧ -١٩٦٨) ، ينسب إليه مصطلح الفن الجاهز Ready made art ورائد الدادية الأمريكية مع بيكابيا picabia(١٨٧٩ -١٩٥٣) الذى كان هونفسه فيما بعد رائداً من رواد السيريالية . (المراجع)

الوقت. وتقول باربرا روز إن المشروع ساعد على جعل التجريد فناً محترماً بعدم الفصل رسمياً بين التجريد والفن التمثيلي وقالت أن الروح القتالية التي خلقها هذا البرنامج بين الفنانين استمرت حتى الأربعينيات غير أنه في عام ١٩٣٩ تضاءل إهتمام الفن الأمريكي فيما يتعلق بالمدرسة « الطليعية » رغم أن عدداً قليلاً من المهاجرين أمثال جوزيف البير وهانز هوفمان كانوا يستعدون من خلال تدريسهم للتغير القادم . كان البير يقوم بالتدريس في كلية بلاك مافرتين في نورث كارولينا ويقوم هوفمان بالتدريس في رابطة طلاب الفن في نيويورك وفي مدارس خاصة به في شارع ٨ وفي بروفينس تاون في تاون في ماس .

غير أن أصحاب المدرسة السيريالية الذين وفدوا حديثاً وليس هؤلاء المذكورين آنفاً، هم الذين وفروا الدفعة الحاسمة وبدون وجودهم في نيويورك لم يكن من الممكن أن تولد التعبيرية التجريدية . وكانت الشخصية الانتقالية ،وهي حلقة الوصل الهامة بين السيريالية الأوروبية وما تلاها هو أرشيل جوركي -الذي ولد في أرمنيا عام ١٩٠٤ ولم يصل إلى أمريكا إلافي عام ١٩٢٠ . وتوضيح أعماله الأولى التي تمت في ظل الفقر المدقع ،تقدماً مطرداً من خلال الأساليب الحداثية الأساسية وهو نموذج صادق لفنان البيئة الإقلمية الواعي بعزلته .لقد استوعب جوركي درس سيزان ثم استوعب التكعيبية وفي الثلاثينيات وتحت عباءة بيكاسو وبتأثيره كان جوركي يشق طريقه في عباب السيريالية .ثم جاءت الحرب وبدأ جوركي الاستكشاف بشجاعة أكبر .وكان يبدو أن التقليد السيريالي أساساً يطرح عليه خيارين ،الأول هو الأسلوب الذي يعنى عناية فائقة بالتفاصيل



بابلو بيكاسو ـ نساء الجزائر ـ ١٩٥٥

الخاصة بها جريت أو سلفادور دالى وتستعيد الموضوعات شخصيتها إلى حد ما حتى فى أعمال دالى حيث تظهر التشوهات شديدة العنف .

أما الخيار الثاني هو الأسلوب التشريحى الإحيائى (بيومورفيك)الخاص بفنانين مثل ميرو أوتانجى حيث تظل الأشياء فقط فيما يشبه نظائرها الأصلية الحقيقية وغالباً ما تكون أجزاء من جسم بشرى مثل النهود والأرداف والأعضاء ويقول هارولد روزنبرج عن شخصية وجدان الأسلوب الذى طوره جوركى : «مفعم بالاستعارة التعبيرية والارتباط ،وبين الكائنات الدقيقة الغريبة والقطع المتناثرة المتحفزة والبقع تعطى البتلات أشكال المخالب فى غابة من الأعضاء والأطراف البشرية والقبضات المعوية والثنيات الطرفية المتعددة » .

وقد أعلن الفنان نفسه فى بيان مكتوب فى عام ١٩٤٢ مانصه :

« أحب المرارة والرقة وحلاوة المذاق والأغنية الفردية وحوض الاستحمام ملىء بالمياه لأنقع نفسى تحت الماء . . .وأحب حقول القمح والمحراث والمشمش وأشعة الشمس ،لكنى أحب الخبز أفضل من كل هؤلاء » .

وقد تأثر جوركى بصفة خاصة بالفنان روبرتوماتا المولود فى شيلى وكانت أعماله قريبة الشبه من السيريالى الفرنسى المخضرم أندريه ماسون خلال السنوات التى قضاها الأخير فى الولايات المتحدة .ولم تحدث اتصالات بين جوركى وبريتون قبل عام ١٩٤٤ وساهمت هذه الاتصالات فى إطلاق حريته كفنان .

وبدأ جوركى بحلول عام ١٩٤٧ فى التفوق على أساتذته وذلك من

خلال الحرية التى كان يستخدم بها أدواته وموادة ويمكن ملاحظة شجاعة جوركى فى الأسلوب فى النسخة الثانية من عمله المعنون « الخطبة » الذى يرجع إلى عام ١٩٤٧ .

وكانت الفلسفة الفنية التى طرحها جوركى فى حديث صحفى فى نفس العام ذات دلالات هامة لمستقبل الفن الأمريكى (التصوير) فقال :

« عندما ينتهى شى ما فإن هذا يعنى موته ، أليس كذلك؟ إننى أؤمن بالخلود ولا أنهى لوحة أبداً بل أنى فقط أتوقف عن العمل فيها لفترة . إننى أحب الرسم لأنه شيء لا أصل لنهايته أبداً . وأحياناً أرسم صورة ثم ألونها كلها من جديد . وأحياناً أعمل فى ١٥ أو ٢٠ صورة فى ذات الوقت وأنا أفعل ذلك لأننى أريده لأننى أحب أن أغير رأيى كثيراً. وما أفعله هو دائماً أن أبدأ الرسم ، ولاأنهى لوحة أبداً » .

وكان لفكرة « الحركة الدائمة » دور هام فى التعبيرية التجريدية وخاصة في أعمال جاكسون بولوك . ولم يكن جوركى ذاته قادراً على دفع هذه الفكرة بدرجة أكبر و انتحر جوركى فى عام ١٩٤٨ بعد سلسلة من ضربات سوء الحظ وربما كان جوركى من أكثر السيرياليين تميزاً الذين أفرزتهم أمريكا .

وكانت أعمال جاكسون بولوك اقل « أوروبية » رغم أنه كان نجم معرض «فن هذا القرن » وقد تطور بولوك ببطء شديد مثله مثل جوركى فقد ولد بولوك عام ١٩١٢ وقضى ربيع شبابه فى الغرب فى أريزونا نورثرن كاليفورنيا ثم بعد ذلك فى ساوثرن كاليفورنيا وغادر لوس أنجلوس عام ١٩٢٩ متوجهاً إلى نيويورك لدراسة الرسم على يد توماس بنتون الرسام الإقليمى (ليس له

شهرة دولية) ووقع بولوك خلال الثلاثينيات مثله مثل العديد من فنانى جيله فريسة لتاثير الفنانين المكسيكيين المعاصرين وربما يكون حماس دييجو ريفيرا (مكسيكى) إلى فن جماهيرى ينتمى إلى الشعب قد ساهم فى تطوير إحساس بولوك بالمعيار النسبى .

وبعد ذلك سقط بولوك تحت تأثير أصحاب المدرسة السيريالية تماماً كما فعل جوركى ، وتعاقدت معه السيدة جوجنهايم ليعمل فى معرضها وبدأ بولوك بحلول عام ١٩٤٧ فى أسلوب جديد يعرف به جيداً الآن وهو التجريد الحر غير النظامى القائم على طريقة التنقيط وتلطيخ اللوحة بالألوان .

ووصف بولوك ذاته ما يحدث عندما يعمل فى هذه اللوحات التي يرسمهابهذا الأسلوب فقال :

« إن رسمى لايأتى من حامل قماشة الرسم فأنا أكاد لاأفرد قماشتى قبل الرسم على حامل الرسم ، بل أفضل أن أتعامل مع القماش غير المفرود على الحائط الصلب أو على الأرض فأنا بحاجة إلى مقاومة سطح صلب فأشعر بالراحة أكثر فى الرسم على الأرض وأشعر بالقرب من اللوحة وكأى جزء منها لأننى بهذه الطريقة أدور حولها وأعمل من الجوانب الأربعة وأكون بالفعل داخل اللوحة . وهذا أقرب إلى رسامى الغرب بالرمال الهندية . أنا مستمر والفرشاة . . . إلخ فأنا أفضل استخدام العصى والمدى والتنقيط باللون أو السربلة بالرمال أو قطع الزجاج المكسور أو أى مادة غريبة أخرى . وعندما أكون داخل الصورة ، لاأدرى ماذا أفعل بل أدرى ما يحدث فقط بعد فترة من « التعارف »ولا أخشى أن أجرى تغيرات وأدمر الصورة . . . إلخ لأن الصورة لها حياة خاصة بها وأحاول أن أجعلها تبزغ وفقط عندما أفقد

الاتصال مع الصورة تكون النتيجة عبارة عن فوضى وفيما عدا ذلك يكون هناك تناسق وتناغم وتفاعل سهل وتخرج الصورة فى شكل جيد» .

ولنقارن ما قاله بولوك بتعليمات بريتون حول كيفية إنتاج عمل سيريالى أولى كما جاء فى معرضه عام ١٩٢٤ :

«إجعل شخصاً ما يأتيك بأدوات كتابية بعد أن تستقر فى مكان يساعدك على التركيز العقلى وضع نفسك فى وضع سلبى أو مستقبل بقدر الإمكان وإنسى كل شىء عن عبقريتك وموهبتك وكذلك عبقرية ومواهب الآخرين وقل لنفسك أن الأدب هو أكثر الطرق حزناً الذى يؤدى إلى كل شىء واكتب بسرعة دون موضوع محدد مسبقاً ولتكن سرعتك بحيث لاتتذكر ولا يمكنك القراءة ، قراءة ما كتبت »

« أ عتقد أن مواقف بولوك وبريتون تتلاقى فى أشياء كثيرة . ومن المهم مثلاً أن نتذكر أن هناك الكثير من السلبية فى الرسم مع الحركة أو ما يطلق عليه « الرسم الإيمائى » . ومن أكثر النتائج تطرفاً من جراء أسلوب بولوك في العمل أنه غير تماماً طريقة التعامل مع الفراغ فيما يتعلق بالمشاهد إن بولوك لايتجاهل المشكلات المساحية والفراغية ولوحاته ليست مسطحة بل هو يخلق فراغاً غامضاً فنحن ندرك سطح اللوحة ولكننا ندرك أيضاً أن الخط يبدو وأنه معلق على مسافة ما خلف هذا السطح ،فى الفراغ الذى تم ضغطه واستلابه المنظور عمداً . وهكذا فإن بولوك لم يكن مجرد منتمى إلى أصحاب المدرسة السيريالية بل ينتمى إلى سيزان .

والواقع فإننا عندما نتأمل المنظور الخادع الذى يستخدمه دالى أو تانجى يتضح أن هذه إحدى النقاط التى يختلف فيها بولوك بشكل كبير عن

أساتذته تطرح تقدماً مساحياً عبر قماشة الرسم أكثر من كونها على سطحها مباشرة ولكن هذه الحركة يوجد دائماً ما يوقفها وفى النهاية تعود إلى المركز حيث يوجد مركز ثقل الصورة .

وتعكس هذه الصفات طبيعة أسلوب بولوك فى الرسم كما يتضح من الوصف الذى وصفه بنفسه . وقد ترسخت حقيقة أن الصورة تخلق أو تبدع من خارج حدود قماشة الرسم ويؤدى ذلك إلى تركيز الانتباه على الحركة الجانبية (وكان يقوم بولوك بعد الرسم بتشذيب قماشة الرسم لتناسب ما تم رسمه) . وكان لهذه الوسيلة البدائية فى التنظيم نتائج وآثار هامة . واعترف بولوك أنه كان فناناً فاعلاً وذاتياً لدرجة كبيرة بسبب مزاجه الخاص والنظريات التى أقرها وهى نظريات أفرزتها حالته المزاجية الخاصة أيضاً . وكان يعتقد أن الواقع الداخلى هو الواقع الوحيد .

ويصف هارولد روزنبرج[١٦] كبير منظرى التعبيرية التجريدية ، يصف أسلوب بولوك بأنها ظاهرة تحول ويتمادى أكثر فيصفه بأنه حركة دينية أساساً ولكنها حركة دينية بدون وصايا ويبدو ذلك من ملاحظات روزنبرج حين قال « أن الإيماءة على قماش الرسم هى إيماءة التجرد من القيمة من القيم السياسية والجمالية والأخلاقية . وتبدو أيضاً إيماءة اغتراب عن المجتمع ومتطلباته وقد تضاف هذه الصفة فى أعمال بولوك كصفة مشتركة مع فنانين

---

(١٦) هارولد روزنبرج Rosenberg(١٩٠٦) ناقد أمريكى شهير ، وتقع تحليلاته النقدية فى موقع تأثير بالغ على بعض حركات الفن الحديث ، وينسب إليه مصطلح الـAction painting الذى عرف به الرسام الأمريكى الشهير جاكسون بولوك (١٩١٢ -١٩٥٦) المراجع .

آخرين ويصف فرانك أوهارا الفنان بولوك بأنه « يتعذب بالشك فى ذاته ويتأسى ويتمزق بالانفعال »

ولم يكن لبولوك أن يؤثر هذا التأثير الذى أضفاه ، أولاً فى أمريكا ثم فى أوروبا ، إذا كان منعزلاً تماماً كرسام (مصور) .

وكان الأب الحقيقى لمدرسة نيويورك الفنية خلال فترة ما بعد الحرب هو الفنان المخضرم هانز هوفمان الذى كان له تأثير كبير كمدرسه ومعلم ويوضح أسلوبه الأخير إلى أى حد كان متعاطفاً مع ما يفعله الفنانون الشبان وكان هوفمان نموذجياً مع الأشياء التى تشكل الكل الأمريكى وعاش فى باريس من ١٩٠٤ حتى ١٩١٤ وكان على إتصال مع ماتيس وبراك وبيكاسو وجرى . وكان يعجب أشد الاعجاب بأعمال ماتيس بصفة خاصة ويعزى إلى ذلك التركيز على الجانب الزخرفى فى الرسم تبعاً للمدرسة التعبيرية التجريدية . ويمكن الاستدلال بحياة هوفمان العملية ومشواره الفنى للحكم على ما إذا كان الفنانون الجدد ليس لهم جذور فى الماضى . فقد بدأ التدريس فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٢ وأسس مدرسة بروفنس تاون الفنية فى عام ١٩٣٤ . وكانت مرحلته الأخيرة التى بدأها بعد أن ناهز الستين من العمر منطقية من حيث المناخ الفنى والزمنى بل ورائعة بشكل غير متوقع على المستوى الإنسانى فكانت مثالاً على موهبة تبلغ ذروتها عندما يتوفر لها المناخ المناسب . وبعض أعماله خلال هذه المرحلة الأخيرة كانت تتميز بقدر من الشجاعة يعادل شجاعة الفنانين الشبان الأصغر منه سناً .

ولكن روبرت مازرويل كان هو المنظم الحقيقى للتعبيرية التجريدية وليس بولوك أو هوفمان ، هذا إذا كان لها منظم بالفعل . كان مازرويل

Motherwell (١٩١٥) فنان يتميز بعقلية وطاقة ذات حدود رحبة واسعة وبدأ حياته العملية كرسام «مصور» تحت تأثير أصحاب المدرسة السيريالية وخاصة الفنان « ماتا »[١٧] الذى صاحبه فى رحلة إلى المكسيك . وأقام مازرويل أول معرض فردى له فى معرض « فن هذا القرن » فى عام ١٩٤٤ ومع ظهور هلال حركة التعبيرية التجريدية استمر نطاق نشاط مازرويل فى الاتساع . وكان يشارك فى رئاسة تحرير مجلة « إمكانيات » التى كان لها تأثير كبير ولكنها لم تستمر طويلاً ، وفى عام ١٩٤٨ أسس مدرسة فنية بالاشتراك مع ثلاثة من الفنانين المهمين هم ويليام بازيوت وبارنت نيومان ومارك روتكو . ثم نشر مجموعة كتابات عن فنانى الدادية وشعرائها فى عام ١٩٥١ كان من أوائل العلامات على بزوغ فجر الدادية الجديدة .

ولم يمنع تعدد النشاطات ، مازرويل من إنتاج قدر كبير من الأعمال الفنية وأفضل أعماله المعروفة هى السلسلة الطويلة من اللوحات المعروفة باسم « مرثيات للحكومة الأسبانية » وكان هدف هذه الأعمال تصحيح بعض الأفكار الخاطئة عن التعبيرية التجريدية . ومن الأهمية بمكان أن أفكار مازرويل مستقاه من التاريخ الأوروبى الحديث ، التاريخ الحديث وليس المعاصر . فقد كان مازرويل فى بداية العشرينيات من العمر عندما اندلعت الحرب الأهلية الأسبانية وإختياره للموضوع يفترض أن الرسم بفاعلية ذاتية الذى أينع فى أمريكا خلال الأربعينيات ومطلع الخمسينيات كان قادراً بلا شك على التعامل مع القضايا التاريخية أو الاجتماعية وتناولها

---

(١٧) ماتا أو متى (١٩١٢) . رسام شيلى . انضم إلى السيرياليين سنه ١٩٣٧ وعرف بتجريديته العضوية ذات المفهوم الجنسى غالباً (المراجع) .

بل أن هذه القضايا كان ينبغى تناولها بأسلوب شخصى وبميل عن الحقيقة ومن المؤكد أن « المرثيات » كانت أكثر مجانبة للحقيقة من مجموعة «جرنيكا» والبلاغة العارمة فى أعمال مازرويل الفنية والتى استمرت لوحة بعد لوحة هى بقية النبرة التي سنعثر عليها فى جزء كبير من الشعر الأمريكى خلال فترة ما بعد الحرب ونجدها فى أشعار شعراء مختلفين أمثال ألن جننزبرج Allen ginsberg وروبرت دونكان Robert dunkan وهى حالة مزاجية ليس لها نظائر عديدة فى الرسم (التصوير) فى أوروبا فى فترة ما بعد الحرب وتذكرنا بالشخصية الأمريكية فى الأسلوب فضلاً عن حقيقة أنه ليس بالضرورة أن الفن « اللحظى » كان ماتناوله الفنانون الأوروبيون بالخطأ فى بعض الأوقات .

وهناك نوعان أساسيان من التصوير حسب التعبيرية التجريدية وليس نوعاً واحداً . والنوع الأول هو الذى قولبه بولوك وفرانز كلاين ووليام دى كوننج وهو نوع مفعم بالطاقة والإيماءات . وينغمس بولوك ودى كوننج إلى حد كبير فى التزيين بالصور والأشكال والتشخيص .

أما النوع الثانى الذى نمذجه وقولبه مارك روتكو يميل أكثر إلى التجريدية الخالصة والهدوء . ويميل عمل روتكو بصفة خاصة إلى تبرير استخدام هارولد روزنبرج للغموض الوصفى عندما يصف هذه المدرسة . وقد ولد روتكو فى الخارج مثله فى ذلك مثل العديد من كبار الفنانين الأمريكيين فى فترة ما بعد الحرب أمثال جوركى ودى كوننج وهوفمان ، وجاء إلى أمريكا فى عام ١٩١٣ من روسيا عندما كان فى العاشرة من عمره وبدأ حياته الفنية كأحد أفراد المدرسة التعبيرية وشعر بتأثير ماتاوماسون واتبع النمط القياسى بإقامة معرض فى قاعة « فن هذا القرن » فى عام

١٩٤٨ . ثم تحول عمله إلى صورة أبسط تدريجياً وبحلول عام ١٩٥٠ وصل إلى نقطة إزالة التشخيص تماماً وأصبح يضع عدداً قليلاً من المستطيلات الفراغية على خلفية ملونة وبدون تحديد حوافها ولذلك كان وضعها فى الفراغ غامضاً ، فهى تطفو نحونا أو تطفو مبتعدة فى فراغ ضحل من النوع الذى نجده أيضاً فى أعمال بولوك . وهى فى النهاية تشتق من تجارب مساحية قام بها أصحاب المدرسة التكعيبية .

أما فى أعمال روتكو المصورة نجد العلاقات اللونية وهى تتفاعل داخل المستطيل وفى إطار هذا الفراغ ،تقسيم وتشكيل نبضاً إيقاعياً وتصبح الصورة (اللوحة) محور تركيز بالنسبة لأوساط المشاهد وفى الوقت نفسه شاشة تغطى غموضاً خلفها أما نقطة الضعف فى أعمال روتكو (نقطة القوة هى حصافة وعبقرية اللون) فنجدها فى صلابة ورتابة الصيغة البنائية . وقد أصبحت الصورة المركزية البارزة إحدى السمات المميزة للفن الأمريكى الجديد وهى إحدى السمات التى فرقته عن الفن الأوروبى . كان روتكو فناناً يتمتع بعبقرية حقيقية مسجونة داخل قميص حديدى ، فهو يمثل ضيق نقطة التركيز التى فرضها كثير من الفنانين الحداثيين على أنفسهم .

وقد رسخ هذا الدرس أدولف جوتليب ، الفنان الذى يشبه روتكو فى أشياء كثيرة وكان جوتليب أيضاً مرتبطاً بالفنان مازرويل فى أنه كان خطابياً بليغاً (فى الرسم) وأعنى بالبلاغة فى الرسم ، الاستخدامات المعممة الغامضة الواسعة الرحبة . وقد أدى الاهتمام بفرويد (كعالم نفس) عند جوتليب Gottlieb إلى الاتجاه نحو نوع من الفن ملأه عن عمد بالرمزية العالمية . والتشابه بين أسلوب جوتليب المتميز والأعمال التى أنجزها خوان

ميرو فى أواخر الثلاثينيات يحتاج إلى دراسة وبحث . فقد كان ميرو أيضاً مولعاً بالرموز العالمية ولكنه كان يصورها فى أعماله بدرجة أخف وأهش دونما تركيز شديد على معانيها العميقة . أما عمل جوتليب فيجعلنى أشعر أنه يطلب منى أن آخذ أهمية لها وزنها بثقة وهذه الأهمية ليست ملازمة للون أو لضربات الفرشاة . فينبغى أن يلاحظ المرء الرمز من خلال سياقه التاريخى .

ويبدو لى أن الحدود التى أجدها فى أعمال روتكو جوتليب مشتركة مع الأعمال الأولى لفيليب جوستن وفرانز كلاين . فقد قولب جوستن ـ توفى ١٩٨٠ ـ الجانب اللانظامى للتعبيرية التجريدية حيث كانت أعماله فى معظم الأحيان لا تزيد على تظاهرة من اللون الغزير اللذيذ حتى عكس إتجاهه فى نهاية حياته وبدأ يرسم بأسلوب الكاريكاتير المحبب الذى يشكل معبراً بين الفن الشعبى والتعبيرية الجديدة . أما كلاين فهو مثل روتكو فى أنه فنان يهرع نحو نهايات عقيمة ويدفعه فى هذا الطريق بسرعة عقيدة الفنان التعبيرى التجريدى . وهو يختلف عن روتكو فى أن عمله إيمائى وينتمى فى أسلوبه الفنى إلى بولوك وكثيراً ما كان يبدع على قماش الرسم شيئاً يشبه الحرف الصينى أو جزء منه مع المبالغة فى التركيز والإبراز . وقد اعتمدت هذه الأشكال المتدفقة القوية على تأثيرها فى التباين الواضح للخطوط السوداء على أرضية بيضاء . ويبدو هنا أن اللون يستخدم فقط لأغراض العرض والمقياس النسبى والقليل جداً من مكونات الصورة هى التى لا يمكن التعبير عنها بالحبر الهندى والورق . وفى ختام حياة كلاين ـ وفى عام ١٩٦٢ ـ بدأ اللون يعلب دوراً فى أعماله ولم تكن النتائج سارة لأننا لم نشعر أبداً أن اللون شىء أساسى فيما يريد التعبير عنه فقد كانت أغراضه كلية .

وكان يساور كلاين القلق بشأن إقراره بأى نوع من التأثير الشرقى على

أعماله غير أن تأثيرات من هذا النوع كانت بلا شك ذات أهمية كبيرة فى الفن الأمريكى «التصوير» منذ الحرب . ولم يكن هناك فقط عنصر السلبية الذى تنامى بقوة مع كل ثورة من الثورات المتعاقبة فى الأسلوب حيث نرى روتكو[١٨] يدعو المشاهد للتأمل وموريس[١٩] لويس يتعاون بسلبية تقريباً مع متطلبات أدواته ويقبل أندى وارول الصورة ويرفض صياغتها ، بل أن الأساليب الفنية لفنانى الشرق وكذلك فلسفاتهم كان لها تأثير كبير.

ومن المثير أن نجرى مقارنة بين رموز كلاين الإيمائية الكبيرة بأعمال فنان لديه شعور مختلف تماماً بالمقياس النسبى مثل مارك توبى الذى لم يكن فناناً ينتمى إلى مدرسة التعبيرية التجريدية بحق بل أخذ مساراً موازياً تعدل بفعل تجارب مختلفة وسياق مختلف . ولم يتركز مشوار توبى الفنى فى نيويورك بل فى سياتل حتى انتقل نهائياً إلى سويسرا .

وقد زار الشرق الأدنى والمكسيك إضافة إلى عدة زيارات إلى الصين واليابان حيث أقام لفترة فى دير بوذى واعتنق الديانة البوذية (وهكذا كان من المتوقع أن يحدث تحول مماثل من جانب جارى سنيور أحد أهم الشعراء الأمريكيين) . وقد قام توبى برحلاته إلى الشرق بهدف دراسة الخط الصينى وكان للصينيين تأثير حاسم وحتمى على أعماله ، فقد اعتنق أسلوباً أطلق عليه اسم «الكتابة البيضاء» وهو عبارة عن سربلة سطح اللوحة بشبكة

---

(١٨) روثكو Rothko فنان أمريكى ، روسى الأصل (١٩٠٣ – ١٩٧٠) واحد من رواد حركة التجريدية التعبيرية .

(١٩) موريس لويس louis(١٩١٢ – ١٩٦٢) فنان أمريكى شهير ، وعرف فى رسومه بتلك الأشرطة العشوائية الطويلة المتوازية فى جوانب أعماله التصويرية .

معقدة من العلامات مثل حروف الهيروغليفية الصغيرة التى استخدمها كلاين وتندرج إجمالاً تحت مسمى التعبيرية التجريدية .

والشىء المثير حقاً فى أعمال توبى ، برغم الهشاشة التى تبدو بها أدواته أحياناً ، هو أن إنتاجه دائماً ما يكون كاملاً فيما يتعلق بمعايير هذا العمل نفسه ، وقد عززت اكتشافات توبى ما اكتشفه بولوك ، ففى أعماله التالية على قماش الرسم ، أو الميدان ، كان مُعبراً وفعالاً من الألف للياء من خلال العلامات الإيقاعية لفرشاته . ولكنه يعطى المشاهد شعوراً بالإمكانية أكثر من الفنانين المنتمين حقيقة إلى التعبيرية التجريدية . وقد يشعر المرء أن هذه العلامات قد تعين ترتيب نفسها ولكنها تستعيد شعوراً بالتجانس والتناغم المنظم وليس هذا هو الفن الذى يضغط ضد حدوده الذاتية بل فن يستكشف وسائل لا نهائية مكتشفة حديثاً فى التعبير.

ولكنه سيكون من الخطأ الافتراض أن التعبيرية التجريدية نفسها كانت مرنة كلية فقد كانت هذه المدرسة مرنة بدرجة كافية لتضم فن ويليام دى كوننج وهو الفنان الذى يأتى فى أفضل أعماله بعد بولوك فى الترتيب من حيث القوة وأصالة الموهبة . فقد ولد دى كوننج فى هولندا ووصل إلى أمريكا بعد أن بلغ أشده . ويميل أسلوبه إلى التركيز على المكون التعبيرى فى التعبيرية التجريدية على حساب التجريد ، فهو يتناول ضحية يبدو أنها ترتفع لتخرج عن نسيج اللون ثم تنتكس مرة أخرى إلى الفوضى التى تعطيها شكلها للحظات وما يقصيه من زمرة التعبيريين الأوروبيين المعاصرين هو الشجاعة التى تميز بها فنانو أمريكا ويمكن أن نقول الفجاجة والشعور بالمقياس النسبى الذى يظهر فى صوره . وعندما يركز دى كوننج على تخيل

مأخوذ من مشهد طبيعى يكون العمل رحباً واسعاً حتى يبدو أنه أكتشف أسلوباً بالاستخدام للون الزيتى كما يستخدم أشجع الرسامين الصينيين واليابانيين الأكاديميين الأحبار ، غير أن إحكام قبضته على المصدر الأصلى للتخيل لا ينفصم أبداً . وعندما يرسم بأسلوب تشخيصى أكثر مباشرة كما يظهر فى سلسلة «المرأة» يظهر فى الصورة الشعور الكامل بالنبض الجنسى . وتتوافق هذه الصور على طراز صور كالى مع نوع العمل الذى أنجزه جون دو بوفيه فى فترات حياته الأولى ثم أيضاً مع «قوافل النساء» التى رسمها فى عام ١٩٥٠ . إن أعمال دى كوننج تمثل نقطة إتصال هامة بين الفن الأوروبى والأمريكى وعلاوة على ذلك تنبىء أعماله بجوانب خاصة معينة من الفن الشعبى . فقد كانت سلسلة «المرأة» التى رسمها دى كوننج مقدمة لسلسلة «مارلين التى رسمها وارول .

وكانت النتائج الهامة التى أثرت فى الفن على جانبى المحيط الأطلسى (فى أوروبا وأمريكا) هى اللنجاح الباهر الذى حققته التعبيرية التجريدية ، وقد تنامت أسطورة بولوك بسرعة هائلة فى السنوات بين عرض أعماله فى أوروبا لأول مرة فى عام ١٩٤٨ ووفاته فى حادث سيارة عام ١٩٥٦ وكانت بعض آثار هذا النجاح متوقعة تماماً ، وقد جرت محاولات لجعل التعبيرية التجريدية هى النوع الوحيد المحسوس والمستوعب من الفن ولكن يبدو أن التتابع السريع لظهور مغامرات فنية أكثر حداثة وطرافة قد أثبت خطأ هذا الادعاء على الفور تقريباً . ومما يثير السخرية أنه كان هناك شىء بداخلها «التعبيرية التجريدية» فقد بدت التعبيرية التجريدية فى تقدم وفى تراجع فى آن واحد . ورغم النطاق الواسع الذى عمل عليه بولوك وكلاين كان يبدو

أن لديهما إيمان كامل بالقماش واللون كوسائل متاحة لتوصيل شيء ما وكان هذا الإيمان منذ ذاك الوقت محل جدل وتساؤل أحد أسبابه المدى الذى بلغه فنانو التعبيرية التجريدية فى استنباط فئات تقليدية من الفن فلم يتطور أى شيء إنطلاقاً من القاعدة التى أرسوها .

فإذا قارنا عمل فنان مثل كلايفورد ستيل بعمل مشابه تماماً من إنتاج سام فرانسيس نخرج بفكرة عن مدى إنحباس التعبيرية التجريدية داخل أمريكا ، فيطرح فرانسيس ، بوصفه أمريكى مقيم فى باريس عنصر «الذوق» الأوروبى الذى يتراجع فوراً لصالح قوة الأسلوب ومرة أخرى إذا ما قارنا أعمال أحد التعبيريين التجريديين الجيدين القلائل من الجيل الثانى مثل هلين فرانكنتالر بعمل أحد الرواد الأوائل من هذه المدرسة نكتشف مدى صعوبة البناء تأسيساً على ما أنجزه هؤلاء الرواد . فقد انحدرت هذه الأساليب الأكاديمية الضعيفة بسرعة هائلة نحو الدرك الأسفل من الأكاديمية . وقد خلقت الطفرة الفنية فى أواسط وأواخر الخمسينيات موجة من السمعة المزدوجة ذات الحدين .

فلم يكن تأثير الفن الأمريكى الجديد على أوروبا جيد برمته وأحد أسباب ذلك أن الأوروبيين لم يفهموه فهما صحيحا وحاولوا استغلال قواعد وأسس كان قد تم تجاوزها فجأة . ففى إنجلترا على سبيل المثال مازال المرء يقابل مرارة معينة بين المؤيدين الأوائل للتعبيرية التجريدية فقد أعرب الفنان والناقد البريطانى وباتريك هيرون ، الذى رحب بزملائه الأمريكيين وأكرم وفادتهم عندما وصلوا لأول مرة . أعرب عن شكواه من جحودهم ونكرانهم للجميل . ويقول أن رتابة الوتيرة فى الصورة المركزية التنبؤية التى توجد فى

كثير من الأعمال التعبيرية التجريدية يمكن أن تحل مشكلتها عن طريق اللجوء إلى وسائل أوروبية أكثر تقدماً وتعقيداً فى تكوين الفراغ فى الصورة. وهذا يثبت أن حماسه الأول كان قائماً على سوء الفهم لأن هذه الوسائل فى تكوين الفراغ هى التى إهتم الأمريكيون بلفظها منذ البداية ورفضها حتى لايفقدون حريتهم فى التطوير والمناورة .

وقد كانت أهمية التعبيرية التجريدية أكبر وأعظم للثقافة ككل ليس للفن بصفة خاصة فقد جذب نجاح الفن الجديد وإنتشاره الكبير ، وجذب انتباه الكتاب و الموسيقيين الذين كانوا منفصلين عن أنظمتهم وقواعدهم الخاصة.

وقد ادعى إيرل براون أكثر مؤلفى الموسيقى الجدد المتطرفين أنه عثر على وحى جديد لعمله من خلال أعمال بولوك وفى بادىء الأمر كانت بادرة التحرر هى التى ظهرت وليس أى تشابه معين بين أنظمة مختلف الفنون . وجاء فيما بعد ما أطلق عليه «الأوساط المختلطة» و«الأوساط المتداخلة» نتيجة لتجارب التجميع (assemblage) واللصق المتجاور (Collage) من بين أسباب أخرى .



سلفادور دالى - المسيح مصلوب فى سانت جون - ١٩٥١



الفصل الثالث

الوضع فى أوروبا

كان الوضع ومجريات الأحداث فى فرنسا وفى القارة الأوروبية بالكامل يختلف تماماً عن تلك التطورات التى قامت فى أمريكا فقد كان من الطبيعى أن يوجه الأوروبيون أنظارهم إلى باريس بمجرد استعادة السلام وكان من الطبيعى أيضاً أن يبدأ الجيل العظيم من الفنانين بجذب الانتباه والأنظار . والواقع أن فترة الست سنوات كانت كفيلة بترسيخ أقدام هؤلاء الفنانين فى مخيلة الجماهير فهم لم يعودوا غرباء فقد أصبحوا ممثلين للحضارة التى كان يحارب الحلفاء من أجلها وأدت اللعنات التى صبها النازى على «الفن المتهالك» إلى رفع أسهمهم من حيث الصيت والسمعة . وأصبح بيكاسو قبلة الفنانين الأمريكيين فى باريس المحررة وكأنه مواطن أمريكى مثل جرترود شتاين.

ومن ناحية أخرى كان هناك شعوراً ما بالتغيير حيث وجد هؤلاء الفنانون أنفسهم منفصلين عن جذورهم بسبب ما حدث ولم يكن هؤلاء الذين حرضوا على إجراء العديد من التغيرات هم من روجوا لها فقط بل كانوا ضحيتها أيضاً وتسبب التهليل والأهمية الجديدة التى اكتسبوها فى إضفاء نوع من الجفاف على أعمالهم التى أخذوا يبدعونها ويبدو أن هذا الحكم انطبق بصفة خاصة على بيكاسو الذى اكتسب وضع الأب الروحى أو الإله البشرى

فور انتهاء الحرب واعتبر أشهر الفنانين وأذيعهم صيتاً فى العالم منذ مايكل أنجلو وكان يعنى هذا بالنسبة لنشاط بيكاسو العارم و إبداعه المتدفق هو أنه حتى عندما احتل وضعاً ليس بالسهل لم تخبو هذه الشهرة وهذا النشاط فكان إنتاجه مذهلاً بعد عام ١٩٤٥ وظهرت جوانب جديدة فى أعماله للجماهير . وفى عام ١٩٦٦ على سبيل المثال عرضت أعماله النحتية الغزيرة فى معارض فى لندن ونيويورك وباريس رغم أنها لم تكن معروفة من قبل .

ورغم شهرته الكبيرة إلا أن أعماله سقطت من مرحلة التفضيل بالنسبة لزعماء التذوق فى الفن الحديث وقد شجعهم على إحباط مكانته رؤاه الساذجة البسيطة لصور الحوريات والآلهة الرومانية التى بدت تافهة وعابثة فضلاً عن أن أسلوب رسمها يعود إلى الثلاثينيات كجزء من مدرسة «أرت[٢٠] ديكو» (الزخرفة الفنية) التى لم تكن تلق تفضيلاً وترحيباً كما شجعهم على ذلك الصور الدعائية من حين لآخر التى عبرت عن تعاطف بيكاسو مع الشيوعية ومن أمثلتها صورة «مذبحة كوريا» التى رسمها إبان الحرب الكورية . فقد رآها غالبية الجمهور على أنها تأويل عقيم للوحة جويا «دو دى مايو»[٢١] .

---

(٢٠) آرت ديكو أو آرت نوفو Art Nouveau هو أسلوب تزيينى أو زخرفى فى إطار العمل المعمارى منذ ١٨٩٠ وقد اكتسبت هذه الطريقة اسمها من جاليرى متخصصة فى الزخرفة الداخلية فتمت فى باريس سنة ١٨٩٦ وأطلق عليها اسم «بيت الفن الجديد» . وفى ألمانيا يطلق عليها اسم دى يوجند Die Jugend (الشباب) . كما يطلق عليها فى إيطاليا اسم «الحرية» (المراجع) .

(٢١) فرانشيسكو جويا (F ١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) فنان أسبانى شهير ومؤثر بالنسبة لحركة ما بعد التعبيرية فى نهاية القرن التاسع عشر . وهو فنان حظى على تفضيل واسع من الكتاب الفرنسيين وبخاصة =

كانت عادة التأويل واعادة التفسير تزداد التصاقاً ببيكاسو ومن بين أهم الأعمال المتميزة فى أواخر حياته سلسلة من التنويعات على صورة شهيرة أنتجها كبار أساتذة الفن فى الماضى مثل «لامنينا»[٢٢] لفيلا سكويز أو «نساء الجزائر» لدى لاكروا . وطبق بيكاسو على هذه الأعمال عادة «مانيه» فى إنتاج سلاسل من الأعمال قام من خلالها بعملية تفريغ بحيث يأخذ أفكاراً متنوعة من العمل الأصلى ونوعياته ويرتقى بها إلى حيث تكون فى مرمى تفحصنا ويضيف فى نفس الوقت تعليقات من عنده .

وغالباً ما يعى المشاهد نوعاً من الكراهية تجاه إنجازات الماضى وقد تُوصف بعض الأعمال المعاد صياغتها بأنها اغتصاب أو تمزيق . ونظر بيكاسو بنفس العين المشؤومة نحو آثار هذه العملية الهرمة حيث طبقت عليه شخصياً وأصبحت بعض أعماله التى أبدعها شخصياً سلسلة من الصور المكررة بنفس الفكرة وغالباً ما كانت عبارة عن بورتريهات له تعبر عنه كضفدع عجوز أو قرد . وتم إنتاج هذه الأعمال بتدفق طاقة إبداعية هائلة بين ١٦ مارس و٥ أكتوبر ١٩٦٨ . والأغرب من ذلك الأعمال الأخيرة التى أنجزت فى السنوات الأخيرة قبل وفاته عام ١٩٧٣ .

= «بودلير ش . وربما عدداً كبيراً من مدارس الفن التالية له قد تأثرت به على نحو أو آخر اعتباراً من ديلاكروا وجيريكو ودوميه وحتى بيكاسو أما اللوحة المذكورة هنا فى المتن فهى إحدى لوحتين أنجزهما فرانشيسكو جويا بين عامى ١٨١٤ ، ١٨١٥ تحت اسم «٢ مايو» تعبيراً عن النهضة ضد المذابح النابوليونية (المراجع) .

(٢٢) فيلاسكيز (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠) فنان أسبانى شهير . وقد أخذت لوحاته تشد انتباه النقاد . وقد اعتبروه ابتداء من النصف الثانى من القرن التاسع عشر «أعظم مصور» بل أنه فى فن القرن العشرين ذاته . صار فلاسكيز بمثابة مرجع لفكرة اللون فى المساحة المرسومة واللوحة المذكورة هى واحدة من أشهر لوحاته «لاس فيناس» التى رسمها سنة (١٦٥٦) وصارت ملهمة لبيكاسو بعد ذلك .

وقد لاقت هذه الأعمال التى رسمت بشجاعة هائلة وأحياناً ببرود معين . عدم الفهم عندما عرضت لأول مرة ولكنها لاقت إستحساناً وثناء بإعتبارها المبشرات بالتشخيص التعبيرى الجديد. ومن المؤكد أن هناك شعوراً توحشياً بالمخاطرة بشأن هذه الأعمال يوفر لها صفة الإثارة فكانت مبسطة لدرجة التطرف ولكنها حققت إمكانية تواصلها وقراءتها بفضل مهارة بيكاسو التى لا تبارى كرسام.

ومازال عدد من الرسامين من الجيل العظيم يبدون وكأنهم منعزلون عن تيار الأحداث الرئيسية فى فترة ما بعد الحرب رغم أن ما قدموه من أعمال كان مؤثراً فى معظم الأحيان . فقد رسم جورج براك على سبيل المثال بعض الأعمال الرائعة بلا شك عندما كان فى شيخوخته ومن أمثلتها سلسلة الصور التى كرسها لفكرة الأستوديو . وتلخص هذه الأعمال الخالدة الهادئة كل الدروس التى استخلصها الفنان العجوز فى حياته الطويلة ولكنه من المهم اعتبارها «داخلية الاتجاه» فهى لا تعبر عن إمتحان ذاتى حقيقى للعالم الخارجى ولا إلى «الوجدان الداخلى» بل إلى الأدوات الشخصية المألوفة لورشة عمل الفنان ذاته غير أن عظمتها لا تأتى من أنها إبداع جديد بل من كونها محاولة تهذيب ونقل للعملية الإبداعية . فكان براك يثقل ويهذب الأفكار التى بدأ يستخدمها أيام المدرسة التكعيبية وهو ينشر هذه الأفكار بصورة أقل تطرفاً فى أواخر أيامه عما كان يفعل فى بدايات أعماله.

وكان هناك فنان مخضرم آخر لديه رغبة متزايدة فى إحكام فهمه للعالم المحيط به هو فرناند ليجيه الذى رسم لوحة «البناؤون» فى عام ١٩٥٠ ونرى فيها محاولة إضفاء الأسلوب الكلاسيكى فى ثوب حداثى ومن خلال مادة

ماركسية وقد أعجب بنتائج ذلك النقاد الماركسيون غير أن التحول إلى أسلوب بواسان يبدو غريباً بما يثير الفضول وإرادياً فى عالم فن ما بعد الحرب المفعم بالإرادة .

وحتى أعمال الفنانين المشهود لهم بالأستاذية . الذين تبدو أعمالهم أقرب إلى وضع ما بعد الحرب تبدو وكأنها حققت العلاقة المذكورة بالصدفة تقريباً. وكان النصر هو ما حققه ماتيس الذى أصبح فى شيخوخته متطرفاً كفنان بنفس القدر الذى كان عليه خلال فترة «الوحشية» (Fauves) فقد تخصص ماتيس بين الحربين العالميتين فى إحداث متعة ولذة لم تكن تحتاج إلى موهبته . ومر فى عام ١٩٤١ بسلسلة من العمليات وخرج منها صفر اليدين غير صالح للأبد . ويبدو أن هذه المحنة والحرب ذاتها قد شحذت مفاهيمه وثقلتها، ففى أواخر الأربعينيات رسم على سلسلة من «الدواخل» فاضت بالضوء واللون تشكل خطاً موازياً لسلسلة «الاستوديو» لدى براك ولكنه كان عليه أن يذهب أبعد من ذلك فبحلول عام ١٩٥٠ بدأت اللمسات اللونية فى أعماله (صورة زولما التى رسمها فى كوبنهاجن مثلاً) تتمتع بالاستقلالية الخاصة بها وبدأ ماتيس فى ذلك الوقت تقريباً . بسبب ضعفه المتزايد وافتقاره للقوة . فى استخدام أسلوب الزخرفة بتقطيع الورق (Papier de coupe) الذى كان المصدر الإبداعى الرئيسى فى سنواته الأخيرة . وقام بتلوين قطع الورق بناءً على مواصفاته الخاصة ثم قام بتقطيعها واستخدامها فى عمل تصميماته وهكذا استطاع هذا العجوز إبداع أعمال ذات حجم كبير دونما جهد وتوتر كبيرين. وقد شجعت هذه الوسيلة على المبالغة فى التبسيط

وساهمت فى ترسيخ نظام ماتيس الزخرفى . وكانت لوحة «القوقعة» أحد أكثر التصميمات تجريدية من بين تصميمات هذه الفترة وكانت أكثر حدة حتى من أعمال ماتيس نفسه فى عام ١٩١٠ وكان يعنى تفعيل اللون الذى حققه ماتيس فى هذه الأعمال ماتيس نفسه فى عام ١٩١٠ وكان يعنى تفعيل اللون الذى حققه شيئاً هاماً بالنسبة للفنانين الأصغر سناً وأكثر شباباً منه .

أما ميرو فكان فناناً آخر لديه ما يساهم به . وقد ذكرت هذا الفنان عند مناقشة التعبيرية التجريدية .

وكانت أعمال ميرو[٢٣] العظيمة البسيطة فى الخمسينيات قريبة بالتأكيد من أصحاب المدرسة التعبيرية التجريدية بل إلى أصحاب المدرسة اللونية الذين سأناقشهم فيما يلى . وكانت أعماله النحتية أيضاً ذات علاقة مع دى بوفيه[٢٤] ولكن ميرو يبقى مراوغاً إلى درجة عجيبة كشخصية فنية . فنان لديه العديد من الخيارات المفتوحة ومن الصعب تفسيره وتحليله بصورة ترضينا .

واستمر فنانون عظام آخرون . أمثال ماكس إرنست . فى حياتهم الفنية ينتجون أعمالاً تبدو إلى حد ما متزايدة بعيدة عن التيار الحالى (فى ذاك

---

(٢٣) خوان ميرو (١٨٩٣ ـ ١٩٨٣) فنان أسبانى شهير وقد تأثر وزامل إثنان من أبناء وطنه هما بابلو بيكاسو وخوان جرى . وفى عام ١٩٢٠ اقترب من مجموعة السيرياليين . وأطلق عليه أندويه بريتون السيريالى الأعظم بيننا جميعاً بينما أخذت تجربته الإبداعية المتمثلة فى اللون الشيق والبساطة تلقى تأثيرها على فنانى الولايات المتحدة . ومن بينهم جوركى . وكالدر . «المراجع» .

(٢٤) دى بوفيه (١٩٠١ ـ ١٩٨٥) Dubuffet فنان فرنسى شهير . ارتبط اسمه بما يعرف بالفن «القبيح» وبالبدائية العالمية «المراجع» .

الوقت) . وقد أقر بعض الفنانين الهامين بهذه المعضلة بشكل علنى ويبدو أننا نجد اعترافاً بذلك فى الصور الوجهية الواقعية القوية التى رسمها الفنان البريطانى جراهام ساذرلاند بعد الحرب وصور فيها سير ونستون تشرشل وسومرست موم . ويبدو هذا تطوراً مدهشاً فى الأسلوب بالنسبة لفنان بدأ فى التقليد السيريالى واستمر فى أعمال أخرى تحمل بقايا السيريالية .

غير أن «الواقعية» ذاتها لم تكن قضية بعيدة الصلة عندما نتحدث عن فن «التصوير» الأوروبى فى فترة ما بعد الحرب. والواقع أن المزاج العاقل الحصيف لأوروبا بعد الحرب مباشرة كان يبدو أنه أفرز على الأقل ميلاً نظرياً نحو الفن الواقعى . وكان هناك شعوراً بأن الفنانين ينبغى أن يواجهوا الآن مسؤولياتهم إلا وهى المشاركة فى بناء عالم جديد أفضل وينبغى عليهم بصفة خاصة أن يتواكبوا مع منتجى الأفلام والكتاب السينمائيين الذين انجذبوا نحو الأسلوب الوثائقى .

ففى إيطاليا على سبيل المثال كانت أفلام روزلينى الواقعية الجديدة ذات أهمية كبيرة . بالطبع وإلى حد كبير أهم من المدرسة الواقعية (مانفستو ديل ريالزمو) بريادة الفنانين الإيطاليين فى عام ١٩٤٥ .

وقد ضربت الواقعية الاجتماعية إجمالاً . بجذورها فى الدول التى يمكن أن تعد ذات بعد إقليمى فقط . ففى إنجلترا مثلاً تمتع فنانو ما أطلق عليه مدرسة «حوض المطبخ»[٢٥] بقوة ملحوظة . وبدأ رائدهم ديفيد بومبرج

---

(٢٥) «فن المطبخ» مصطلح إنجليزى أطلق على عدد من كتاب المسرح البريطانيين أساساً تحت شعار «أغضبوا أيها الشباب» ـ وكان ذلك عقب نجاح رواية أوزبورن «أنظر وراءك بغضب» ١٩٥٦ وقد =

حياته الفنية كرائد للحداثة تحت تأثير التجريدية التكعيبية (Vorticism)[٢٦] الإنجليزية ولكنه طور أسلوبه بعد ذلك أثبت أن أساتذته الحقيقيين هم أصحاب المدرسة التعبيرية من الألمان . وقد حاول بومبرج أن يحدث توازناً فكان يريد للمشاهد أن يتمكن من الدخول إلى قلب لوحته من حيث دورها كاستعراض لوجهة نظر ودورها كمجرد عمل فنى . واتجه أتباعه إلى التركيز على مصطلحات مناسبة على حساب مصطلحات مناسبة أخرى . وتتعلق أعمال فرانك أورباخ وكوسوف على سبيل المثال بواقع تحقق حرفياً من خلال صلابة اللون ، الذى يكثف على قماش الرسم فى شكل خيوط وتحديدات «فنانى المادة» (matter painters) الفرنسيين الذين سأناقش فنهم فيما يلى .

وكانت واقعية فنانى «حوض المطبخ» ـ الذين ينطبق عليهم المصطلح بدرجة أكبر ـ تتميز بمزيد من الوصفية وكان ولاؤهم لها أكثر هشاشة . فالأعمال الأولى لفنانين مثل جاك سميث وإدوارد ميدلريتش وجون براتبى ترجع فقط إلى منتصف الخمسينيات وتعادل الواقعية التى كانت سائدة فى ذاك الوقت فى الأدب الإنجليزى وعلى المسرح فى لندن ومن أمثلة ذلك رواية كنجزلى أميس «جيم المحظوظ» ومسرحية جون أوسبورت « انظر للوراء فى غضب» . ولم ينتج أى من هؤلاء الفنانين الإنجليز أعمالاً بقوة أعمال الفنان لإيطالى الواقعى ريناتو جاتوسو الذى اكتشف نوعاً من الباروك «الزخرف»

= انسحب هذا المصطلح أيضاً على عدد من رسامى الواقعية الاجتماعية ومن بينهم جون براثىJohn Brathy(١٩٢٨) الذى عرف أيضاً بصفته المتحدث باسم مدرسة «المطبخ» «المراجع» .

(٢٦) فورتيزم Vorticism مصطلح إنجليزى طبع كرد فعل بريطانى للتكعيبية وبصفة خاصة «المستقبلية وقد صك هذا المصطلح الشاعر إزرا باوند سنة ١٩١٣ «المراجع» .

الجديد الذى يصف من خلاله حياة الناس العاديين والعمال ورواد الشاطىء. وفى الوقت الذى نظر ليجيه فى أواخر أيامه للوراء نحو «باروك» بوسان فى محاولة إبداع فن شعبى كرس جاتوسو جهوده للفن المحسوس بدرجة أكبر . فن كراتشى[٢٧] وكرافاجيو[٢٨] . غير أن هناك فنان مصور تشخيصى بريطانى يعد من بين الفنانين الأوروبيين المعاصرين الأكثر تميزاً هو فرانسيس بيكون[٢٩] . ويبدو لى هذا الفنان إلى جانب بالتوس هما الفنانان الوحيدان اللذان استطاعا إبداع أعمال تشخيصية فى سياق أوروبى معاصر وكلاهما غريب ومتفرد لدرجة أنه يمكن معادلتهما معاً .

يبدو لى أن بيكون يمثل الدرجة التى عندها يمكن تراجع متطلبات الفن التشخيصى التقليدى لصالح متطلبات الحداثة . وبالقياس إلى معايير تقييم أعمال العديد من الفنانين الموصوفة فى هذا الكتاب . يكون بيكون شخصية تقليدية إلى أقصى حد فهو يعمل بالمواد الخام القديمة . الألوان الزيتية على القماش ويقبل نظام الأشكال القديمة . وفى أحيان أخرى هو بعيد عن الأصولية وقد وصف هو نفسه أسلوبه فى العمل فى حديث تليفزيونى أجراه معه ديفيد سيلفستر فقال :

---

(٢٧) كراتشى Carracci هم ثلاث فنانون بولونيون من إيطاليا من لود فيكو وشقيقين هما أبناء عمومته أوجوسى تنو وأنيبال ، وقد ولد الأخير سنة ١٥٦٠ وتوفى ١٦٠٩ . وأوجو ستينو (١٥٥٧ - ١٦٠٢). ولود فيكو (١٥٥٥ - ١٦١٩) «المراجع».

(٢٨) كرافاجيو Caravaggio «فنان إيطالى شهير» (١٥٧١ - ١٦١٠) «المراجع».

(٢٩) فرنسيس بيكون Bacon (١٩٠٩ - ١٩٩٣) ولد فى دبلن لأبوين إنجليزيين يعد واحداً من أعظم الفنانين المعاصرين الذين استطاعوا أن يمزجوا بين الحداثة وما بعد الحداثة فى فهم . وقد كتب عنه المراجع تحليلاً مطولاً فى جريدة المساء المصرية سنة ١٩٦٦ حيث ذكر اسمه لأول مرة باللغة العربية ، ثم اتبع المراجع بعد ذلك نشر دراسة عن فرنسيس بيكون فى مجلة الفكر المعاصر المصرية سنة ١٩٦٨ «المراجع» .

«أعتقد أنه يمكنك أن ترسم فى إطار الرسم التجريدى . علامات غير إرادية على القماش تفترض أساليب أكثر عمقاً تمكنك من استحاطة الحقائق التى تسيطر على مخيلتك . وإذا نجح أى شىء ما فى حالتى فهو ينجح عند اللحظة التى لا أعلم بوعى ما أفعله . إنها حقيقة فى حالتى يمكنها أن تكون قصيدة أتمكن من خلالها من اصطياد الحقيقة عندما تكون فى أوج حياتها» .

هذا التعليق يطرح على الأقل تساؤلين ، أولهما يتعلق بالحقيقة التى يشعر الفنان أنه منجذب إليها والثانية الأكثر عمومية تتعلق بمستقبل الفن التشخيصى . وفى حالة بيكون تبدو الحقائق هى المتعلقة بالرعب والانعزال والمعاناة وزيارة إلى أى من معارض بيكون السابقة تعتبر تجربة قاسية ومؤثرة فقد مر بيكون بعدد من التغييرات فى أسلوبه فالجماهير المهللة ورجال الأعمال الذين شكلوا شهرته قد تركوه الآن نحو تصاوير وصور أكثر عنفاً ووضوحاً وإزعاجاً . نحو أشكال مشوهة تنزوى وفى غرف مفعمة بالإضاءة تفترض وجود الشقق الفاخرة وغرف الاعدام .

وهذه الأشكال ليست فقط منعزلة بل قابعة فى حالة إحباط أيضاً مثل رجل سُلب البقايا القليلة من مظاهره . إن فن بيكون المتوازن الضيق الأفق يمثل على الأقل أحد المواقف الممكن اتخاذها فى مواجهة تجارب منتصف القرن العشرين . ورغم أن عدم سهولة أعماله قد بهرت كلا من المشاهد العادى وزملائه الفنانين فلا يوجد هناك شىء يطلق عليه «مدرسة بيكون» حتى فى إنجلترا نفسها فالمواقف التى يتبناها تستبعد العضوية أو الانتهاء إلى أى مجموعة أو حركة فنية .

أما أعمال بالثوس[٣٠] فقد كانت أسهل فى الانتشار نفسياً ولكنها ظلت منعزلة عن التيار الرئيسى فهو يختلف عن بيكون فى أنه أكثر طبيعية فى البعد عن التركيب . فى أنه تأثر بفنانين مثل كوربيه وبيرود بلافرانسيسكا الذين لايمكن أن يكونوا أبداً من أساتذة بيكون « أستاذ بيكون هو فيلا سكويز» ومع ذلك نجد أن هناك كثيراً من أوجه التشابه بينهما (بيكون وبالتوس) . وقد تربى بالتوس على معتقدات ومسلمات خاصة ، مثله فى ذلك مثل بيكون ، وهو أيضاً يستخدم رمزية الأشكال فى مساحة تحتويها وتتعلق عليها. أيضاً مثل بيكون . وإذا كان بيكون يبدو أنه يصور ما بعد الاغتصاب فإن بالتوس يصور ما يسبقه . فنجد الفتيات العاريات ينتشرن فى أعماله فى أوضاع عديدة مما يدعو إلى العنف الجنسى ، والضوء يحدد ثنايا أجسادهن بيد حانية ومحبة .

ويتميز بيكون وبالتوس بين معاصريهم من الفنانين لأن كل منهما قد حباه الله بتكوين ومزاح شديد الخصوصية . تكوين «يتجاوز» جميع اعتبارات الأسلوب ، وقليل من الفنانين يتمتع بخصائص مثقلة مرهقة يمتلكها هذان الفنانان وكان للفن الأوروبى «التصوير» أن يتجه اتجاهاً مختلفاً تماماً .

لقد تحدثت عن الاهتمام المفاجىء الذى جذبته الأسماء الكبيرة من المدرسة الباريسية «إيكول دى بارى» عقب الحرب .

---

(٣٠) بالثوس Balthus (بالثوس كلوسوفسكى دى رولا) ـ فنان فرنسى منحدر من أصل بولندى ، وقد طور فن بين القصور المحدثة والطبيعية بحس قريب إلى السيريالية . كما يعرف فنه أيضاً لما فيه من مسحة جنسية .

إن عملية النمو فى ظل هذه الأسماء الشهيرة الكبيرة ، بالنسبة للفنانين الأصغر سناً فى فرنسا ، كان لها أن تكون صعبة وعويصة ، فهؤلاء الفنانون الذين قيل عنهم أنهم « واعدون» فى باريس فى ذاك الوقت كانوا ينتمون إلى ما يسمى «الجيل الأوسط» الذى تكون من جون فوتريه وموريس إيستيف وإدوارد بينون وجون بازين وآخرين . وكان من المتوقع أن يقوم هؤلاء بأشياء متناقضة ومختلفة تماماً فى نفس الوقت ، فقد كان من واجبهم أن يحافظوا على قوة الدفع المتولدة من الثورة الحداثية وكان من واجبهم أيضاً أن يحافظوا على وضع باريس ومكانتها وعلى مجموعة التجارب والنقاد «الفنيين» الذين توجهوا إلى باريس كمركز فنى .

وكان من الطبيعى أن يجدوا أنفسهم بين فكرين . فلم يساهم الترويج القوى الذى حصلوا عليه فى جعل تطورهم أكثر سهولة . ومن الأسماء التى ذكرتها آنفاً . فوتريه ، الذى كان بلا جدال الأكثر أهمية وأصالة كما كان الأكبر سناً . فقد ولد عام ١٨٩٨ ، أما الثلاثة الآخرون فقد ولدوا فى منتصف العقد التالى . وكان لمعرض فوتريه الأول بعد الحرب فى «جاليرى دروان» فى عام ١٩٤٥ ، والذى تكون من سلسلة من الصور أطلق عليها «الرهينة» . كان له أهمية كبيرة بالنسبة للمستقبل . وكان موضوعها الرئيسى الظاهر للعيان هو الترحيل الجماعى أثناء الحرب ، ولكن الصور كانت تركز بشكل كبير على محسوسية أدوات الفنان ومواده ونوعية السطح المرسوم عليه ذاتها . المهيجة للمشاعر والمستفزة . وكان فى ذلك نوع من الأنانية تخبرنا بشىء عن الحيوية المتدفقة فى الرسم «التصوير» الفرنسى ، ولكنه كان أيضاً ابتكاراً حقيقياً . فيرى المرء فى هذه الصور أولى الخطوات التى اتخذت نحو

«الفن اللانظامى» (art informel) وهو فن بدون شكل وهو الأسلوب الذى ساد فى العقد التالى . ومن المثير أن نلاحظ أن الخطوة قد اتخذت قبل وصول تأثير أصحاب المدرسة التعبيرية التجريبية الأمريكين إلى فرنسا ونقل أهمية بازين وإيستيف وبينون عن أهمية فوترية . فقد تضافرت فى أعمالهم الوحشية «Fauvism» والتكعيبية والتعبيرية وتداخلت معاً لتكون كلاً لم يكن الشىء الجديد فيه كثيراً باستثناء عملية الخلط نفسها .

غير أنه كان يوجد فنانون أفضل من هؤلاء يرسمون فى باريس فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات وقد فعلوا شيئاً . إن لم يكن كافياً . لتبرير إدعاء الناقد الفنى تابييه فى كتابه «فن من نوع آخر» قال فيه إنه يوجد الآن « فى ذاك الوقت» نوعاً من الرسم بنى على مقدمات تختلف تماماً عن الأسس التقليدية. وكان غالبية الفنانين الذين أيدهم تابييه يعملون فى اتجاه توازى مع الاتجاه الذى سلكه التعبيريون التجريديون فى أمريكا . وكان رائد هذا الاتجاه الذى يعادل جوركى فى أمريكا ، هو الفنان الألمانى فولز الذى لم يعش طويلاً . وقد بدأ فولز يتدرب كعازف كمان ثم ذهب للدراسة فى باوهاوس فى برلين على يد موهولى وناجى وميس فان دير روخه ، وفى مطلع الثلاثينيات انتقل إلى باريس وكون صلات مع أصحاب المدرسة السيريالية وقسم إقامته بين فرنسا وأسبانيا خلال الفترة الباقية من العقد الثلاثينى، وخلال تلك الفترة كان عمله الأساسى مصور فوتوغرافى، وتخرج فى عام ٣٩ ـ ١٩٤٠ وبدأ فى تحقيق أسلوبه الناضج فى سلسلة من الرسومات. وقد عرضت هذه الرسومات فى «جاليرى دوران» فى عام ١٩٤٥ وحققت نجاحاً ثم بدأ يمارس تأثيراً حقيقياً على معاصريه بالفعل ، ويبدو أن اللوحات التى

رسمها فى السنوات القليلة المتبقية من حياته «توفى عام ١٩٥١» قد خلطت بين حساسية الحفر عند «كلى» والأسلوب الجديد الأكثر تجريدية وتحرراً فى رؤية الأشياء .

وهناك وجه للمقارنة بين فولز وفوتريه من حيث ولع الأول وانبهاره بالمحتوى الحقيقى الذى تتكون منه الصورة والطبقة اللونية السميكة التى يمكن الحفر فيها وكشطها .

وكان هانز هارتونج وهو أيضاً من نفس بلد فولز قد حقق نجاحاً باهراً خلال فترة الطفرة الفنية فى منتصف الخمسينيات بفضل التركيبة الأكثر محدودية فى صناعة الصورة التى كان من السهل ملاحظتها . وقد ترك هارتونج ألمانيا فى الثلاثينيات كما فعل فولز ، واستقر به المقام فى باريس حيث شجعه جوليو جونزا ليز النحات وكان عليه فى السنوات التى تلت الحرب مباشرة أن يعرض خطوطاً قوية تتكون من حزم خطية ، وتتميز جميع أعمال هارتونج بوجود طاقة ولكن بمجرد أن تشاهد مجموعة منها من السهل أن تتساءل لماذا توجد علامة معينة أو خط فرشاة فى إحدى اللوحات ولا توجد فى لوحة أخرى .

وكان جون بول ريوبيل الكندى من أصل فرنسى أحد الرسامين الحداثى فى الخمسينيات وكان له هو الآخر تركيبة مؤثرة فعالة ولكنها محدودة ، فكان عمله محاولة للتزاوج بين تلقائية التجريد «المتحرر» على النسيج الفنى واللون وهى عناصر يتم الحصول عليها من طبقة لونية سميكة على القماش . وهنا كما هى الحال فى رسومات هارتونج ، توجد قوة من نوع أكثر وضوحاً ،

فاللون الفاقع يركز على الخشونة الميكانيكية للسطح ولكن العنصرين ، اللون والنسيج لا يتطوران سوياً تماماً .

وكان الرسام الشاعر هنرى ميشو فناناً أقوى . يتصل عمله بالتجريد المتحرر ولكنه يقف فى زاوية بعيدة عنه نسبياً ويبدو أن ميشو قد اتجه إلى إنتاج رسومات كوسيلة لنقل المعانى التى يستحيل نقلها من خلال الكتابة «كان أدبياً وشاعراً متميزاً منذ الثلاثينيات» . وكان كثير من هذه المعانى مرتبط بالحالات المتغيرة للوعى التى توجدها عقاقير الهلوسة .

وكانت أعمال ميشو على هذه الشاكلة إلى حد أنه عندما تشاهدها فى مجموعات إجمالاً يصبح تأثيرها رتيباً ولكن الأفضل منها يقترب بدرجة مدهشة من تأثير أعمال بولوك .

وقد حققت التجريدية الجديدة نجاحاً هائلاً ليس فقط فى باريس بل فى بقية أنحاء أوروبا . فكان هناك فنانون أمثال أنطونيو تابيس فى أسبانيا وألبرتو بورى فى إيطاليا يشكلون بدرجة ملحوظة جزءاً من نفس النبض . وكل منهما يثير الاهتمام بسبب الأسلوب الذى من خلاله يربطان الاتجاه الدولى بالوضع القومى وبدأ تابيس الذى علم نفسه بنفسه، فى الرسم فى عام ١٩٤٦ وأقام أول معرض فردى له فى برشلونة فى عام ١٩٥١ . ويوضح عمله ولعاً وانبهاراً بالأسطح والأنسجة والمواد التى تربطه ارتباطاً وثيقاً بفنانى «المادة matter» الفرنسيين أمثال فوتريه الذى أثر فيه تأثيراً مباشراً. ويعقد تابيس مواجهة بين المشاهد وأحد متناقضات الفن المتطرف لفترة ما بعد الحرب فهو ليبرالى من الناحية السياسية وكونه جاء من برشلونة يمثل عنصراً

هاماً حيث كانت برشلونه المركز التقليدى للمشاعر اليسارية فى أسبانيا . ولكن أعماله كانت بطبيعتها ومفاهيمها شديدة الغموض بحيث لا تشكل قلقاً للحكومة الفرنسية . فقد مالت أعماله المرسومة على نسيج يدوى الصنع لأن تنحاز إلى المنتجات اليدوية الأسبانية الفاخرة مثل الجلود جيدة الصنعة وربما يعطينا هذا مبرراً عن سبب تمتع تابيس بدرجة معينة من التفضيل فى عيون السلطات فى أيام فرانسكو ، وكذلك نفس الشىء بالنسبة للفنانين الأسبان الذين تتشابه أعمالهم بصفة عامة مع أعمال تابيس . وأصبح ما أنتجته وأبدعته أعمال تابيس شكلاً من الصادرات ذات المكانة العالية . لها شهرتها فى الخارج أكثر من شهرتها فى البلد الأصلى ـ أسبانيا .

وكان بورى حالة مشابهة . فكان طبيباً أثناء الحرب وبدأ الرسم أول مرة عام ١٩٤٤ فى معسكر اعتقال فى تكساس وعندما أطلق سراحه تخلى عن مهنته ليستمر فى الرسم .

وأقام أول معرض له فى عام ١٩٤٧ ، وهو يعرف ويشتهر بأعمال مكونة من الأعمال القديمة والخيش وكان مبرره لاستخدام هذه المواد أنها كانت تذكره بالضمادات المسربلة بالدماء التى رآها فى وقت الحرب . كما استخدم أيضاً الأخشاب المحروقة المغطاة بقشرة بلاستيكية أحرقت وانصهرت بفعل مشعل لحام وقطع متكسرة من الرصاص . وبرنامجه الذى وضعه لتبرير هذه الأعمال هو وجودية المعاناة اللانهائية فيما وراء الحدود الفيزيقية ولكن ما يدهشك أنه كان لها مذاق وذوق طيب والإحساس السهل فيها .

والواقع أنه من الممكن أن تشعر أن جميع الفنانين التجريديين الأحرار الأوروبيين تقريباً فى أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات قد عانوا من رقة

العواطف ومحدودية الوسائل الفنية وفى الوقت نفسه ينبغى التركيز على ما تنبأوا به ، فكما نرى من أعمال فولز وفوتريه ، كان هؤلاء الفنانون يستكشفون نوعاً من الرسم «التصوير» الذى جذب أيضاً كبار الفنانين الأمريكيين. غير أن التجارب الأوروبية كانت أقل تطرفاً وأقل تأكداً من اتجاهها بالمقارنة بالتجارب التى أجريت فى نيويورك. فالتقليد الأوروبى الذى استمر طويلاً «وخاصة الفرنسى» المسمى «بل بانتور» أو «الرسم الجميل» فى التصوير بوصفه مادة جميلة مرفهة وشكل أرضية لإسعاد الحواس، قد اعترض طريق التطرف الثورى ، وتوجد مبادىء «الفجاجة» الأمريكية التى تصل إلى حد العبادة، بشكل آخر متغير ، فى عمل بيكاسو بعنوان «ديموازيل دافينون» أو (آنسات أفينون) ولكنها غير مرئية فى الفن الذى ظهر فى فرنسا بعد ذلك بأربعين عاماً تقريباً . وعندما بدأ الأمريكيون الجدد فى عرض أعمالهم فى أوروبا ، عندما قامت مجموعة بيجى جوجنجهايم بجولة فى المدن الأوروبية فى عام ١٩٤٨ ، كان تأثيرها غامراً . وكان أحد أسباب الانتصار الأمريكى السهل هو أن نظرائهم الأوروبيين قد تحولوا جزئياً بشكل كاف لكى يفهموا، يعرض عليهم ولكنهم لم يكونوا قد حققوا بعد موقفاً ثورياً هاماً ومؤثراً . غير أن الفنانين الأوروبيين وجدوا أنه من الصعب استخدام التعبيرية التجريدية كنقطة انطلاق لأن الخطاب الأمريكى كان قد اكتمل بذاته.

وتتضح المعضلة فى أعمال بيير سولاج وأعمال جورج ماثيو . فكان سولاج يبدو فى بعض الأحيان نسخة أقل التزاماً وأكثر حلاوة من فرانز كلاين ولكن خطوط فرشاته العريضة ليس بها الطاقة ولا النوعية البنائية التى نجدها فى أعمال الفنان الأمريكى . ويثير ماثيو الاهتمام بدرجة أكبر من سولاج .

فهناك نقاط إلتقاء بين ماثيو وبولوك . رغم أنه بدأ الرسم بأسلوب خطى متمرس فى وقت مبكر جداً (١٩٣٧) لدرجة أنه لا يمكن إثارة مسألة الاشتقاق المباشر . كما أن أعماله كانت تطوراً منفصلاً على طول خطوط متشابهة ، لا ترتقى إلى درجة إدعاء بأن ماثيوس هو فنان من نفس نسيج بولوك . فكانت لوحاته حتى الكبيرة جداً منها مثلاً . أقل تعقيداً بكثير من التى يرسمها الفنانون الأمريكيون وكان بين الصورة والخلفية شخصيات منفصلة وهذا يختلف عن أعمال بولوك وهناك شعور ضئيل بالمساحة فى أعمال ماثيو حتى فى حالتها الضحلة المسطحة التى كان يستخدمها بولوك . ويكتب ماثيو على القماش فى سلسلة من الرموز الكتابية التى تحتاج إلى مهارة عازف موسيقى . ولا تختلط هذه الرموز غير المقروءة مع الأرضية بل تسودها وتطغى عليها . وهى تعبر بإيقاعيتها بما لا يزيد كثيراً عن السعادة التى تبعثها بسهولتها واندفاعها .

ويبدو ماثيو إلى حد كبير باحثاً قانعاً بما يقوم به من حيل خاصة به . ومع ذلك فله أهمية لا ترتبط بالبساطة الواضحة فى العديد من صوره فقد كان مسؤول دعاية وتنظيم على كفاءة وذكاء عاليين فكان هو الذى قام بتنظيم المعرض الذى عرضت فيه أعمال فنانين أمريكيين وفرنسيين معاً لأول مرة وعلاوة على ذلك فقد كان بكل المقاييس رائداً ، رجل موجه بإصرار إلى الأفكار العصرية الأصلية لهذا الوقت . وعندما رسم لوحة مساحتها ١٢ قدماً فى عام ١٩٥٦ بحضور عدد كبير من النظارة فى «مسرح سارة برنارد» فقد بدأ ظاهرة «الحدث» التى جعل منها الأمريكيون صرعة العصر بعد ذلك بعدة سنوات وكذلك ذكرنا ببعض الأعمال القديمة الأصلية لأصحاب

المدرسة الدادية والسيريالية . وقد أفرز الفن الحديث مجموعة من الاستعراضيين المذهلين وكان ماثيو أحدهم ، مثله كمثل سلفادور دالى .

ولم يكن «الفن اللانظامى» (art informel) . الذى انتشر أكبر انتشار بين التطورات الأوروبية عقب الحرب لم يكن هو البداية الوحيدة . والأكثر أهمية من عدة نواح هى مجموعة كوبرا التى لم تعش طويلاً فى الفترة بين ١٩٤٨ ، ١٩٥٠، وقد اشتق اسمها من أسماء المدن التى تدفق منها المشاركون فيها وهى مدن كوبنهاجن وبروكسل وأمستردام، وكان من بين أعضائها دان أسجرجورن وكال أبل الهولندى وكورنيل وبيير الشنسكى من بلجيكا . وقد اهتم فنانو مجموعة كوبرا ، مثل التعبيريين التجريديين ، بإعطاء انطباع مباشر بالفنتازيا اللاواعية بلا رقابة من العقل ولكنهم لم يستبعدوا التشخيص وشابهوا فى ذلك فوتريه وفولز أكثر من هارتونج وسولاج وماثيو . وقد ضربت التعبيرية بجذورها البعيدة فى كل من إسكندنافيا (مع مونسن) وهولندا وبلجيكا . ويثبت الأمريكى من أصل هولندى دى كوننج انطباعه بنفس وضوح كارل آبل . الهولندى الذى فضل اتخاذ بداية جديدة كلية وقد أدى ذلك إلى مزيد من التعقيد فى مرجعيتها أكثر مما تجد عادة فى فن فترة ما بعد الحرب، فقد انتقل جورن على سبيل المثال من التفاؤل إلى النذير بالشر فقد جمعت أعماله نطاقاً واسعاً من المراجع بسبب اهتمامه بالخرافات والسحر وكان متواصلاً مع نطاق كبير من العلامات والرموز . وتميز أيضاً بالشجاعة فى استخدام اللون بدرجة ملحوظة غير أنه وزملاءه كان تأثيرهم أقل مما توقعنا وينطبق نفس الحال على الفنان الإنجليزى الآن دافى الذى يشبه عمله أعمالهم فى بعض الجوانب . فقد شكل دافى أحد

المعابر القليلة الحقيقية بين الفن الإنجليزى والأوروبى خلال تلك الفترة وعرضت أعماله فى معارض أوروبية من النادر أن يشاهدها الرسامون الإنجليز.

وكان الفنان النمساوى هانتر واسر أقل ارتباطاً بمجموعة كوبرا من دافى ولكنه كان يعمل معه فى خط مواز فى الأسلوب وقد أصبحت التعبيرية فى أعمال هانتر واسر شيئاً رسمياً ذا قواعد وزخرف تحت تأثير «آرت نوفو» Art nouveeu.

غير أن الفنان الأوروبى جون دو بوفيه كانت له أهمية كبيرة حيث كان مرتبطاً بمجموعة كوبرا قدر ارتباطه بفولزو فوتريه وهو حقيقة أحد الفنانين الرئيسيين القلائل الذين ظهروا فى فرنسا منذ الحرب رغم أن تعبير «منذ الحرب» قد يكون تعبيراً خاطئاً لأن دوبوفيه كان يعمل بالرسم منذ فترة طويلة قبل عام ١٩٤٥ ولكن أول معرض فردى له قد أقيم فى ذاك العام ، بعد أشهر قليلة من «التحرير» . والصورة التى عرضت تحتوى على أدلة تربطه بكثير من اهتمامات دو بوفيه فهو يهتم بفن الطفل وفن المجانين والرسم بالتخطيط على الحوائط والأرصفة والعلامات العفوية والتنقيط الموجودة على هذه الأسطح ويعد دوبوفيه أكثر المستكشفين استمرارية وعناداً فى الإمكانات التى تتيحها المواد والأدوات والأسطح التى ظهرت خلال فترة ما بعد الحرب.

ويقول دو بوفيه «فى كل أعمالى ألجأ دائماً إلى وسيلة لا تتغير أبداً وهى تتألف من إزالة خطوط الموضوعات المرسومة التى تتمثل مستقلة فى نظام من الضروريات يبدو غريباً فى حد ذاته . وأحياناً ترجع هذه الضروريات إلى

الخاصية المحرجة غير الملائمة للمادة المستخدمة وأحياناً إلى المناورة غير الملائمة للأدوات وأحياناً إلى فكرة غريبة مسيطرة (غالباً ما تتغير إلى أخرى). وباختصار تتعلق بالمسألة دائماً بإعطاء الشخص الذى ينظر إلى الصورة المرسومة إنطباعاً مترنحاً أن منطقاً غريباً قد وجه رسم الصورة ، منطق أضحى من أجله بإزالة الخطوط المحددة لكل شيء مرسوم بأسلوب لدرجة أنه يفرض أكثر الحلول غير المتوقعة وبرغم كل العقبات يخلق ويخرج التشخيص والتعبير المطلوب» .

والفنان هنا يدعى ويعلن أنه حليف لبعض المُبدعين الهامين فى الفنون الأخرى ويبدو أن هناك غاية قصوى حقيقية . على سبيل المثال بين أساليب دو بوفيه والأساليب التى استخدمها الكاتب الأديب أوجين يونسكو ويتشابه الاثنان فى أنهما يرتبطان بفكرة «العبث» ربما لعناية أكبر بالمقارنة بسارتر الذى تعود إليه فكرة العبثية . ويبدو دو بوفيه فى خطابه حول الفن كرجل ثقافة تسيطر عليه لدرجة كبيرة أفكار غير ثقافية وتثبت أعماله إلى مدى يجعل من الصعب على الفنان الحديث أن يهرب من سجن «الذوق» . وملاحظاته عن سلسلة «سلك السيدات» التى ذكرتها فيما يتعلق بدى كوننج تثبت إلى أى حد تزحف هذه الاعتبارات على أعماله من الباب الخلفى بوسيلة أو بأخرى فنراه يقول :

«لقد أسعدنى أن أضع بوحشية فى هذه الأجساد النسائية المتجاورة العمومية المتطرفة والخصوصية المتطرفة . أن أضع ما وراء الطبيعى والبسيط إلى أقصى حد، وفى رأيى أن أحدهما يتعزز وجوده بوجود الآخر» .

وقضى دو بوفيه حياته ، ليس فى فتح أرضيات جديدة ، بقدر ما كان فى

محاولة أن يرى ما يمكن فعله بالتراث الموجود من مدرسة باريس (Ecole de paris) من خلال إساءة استخدامه واستغلاله . وقد صنع أعمال نحتية من الرقائق المعدنية والطوب المحروق وعجينة من ورق القمامة والغراء ورسم صوراً مستخدماً أوراق الشجر وأجنحة الفراشات ونتج عن ذلك مجموعة أعمال كان الجهد الفردى فيها خلاباً سواء فى حجمها الكبير أو تعقيدها أو تداخل العنصرين معاً . ونجد الحدود الإبداعية عند دو بوفيه فى وعيه الذاتى والدرجة التى يكون عندها عمله تفسيراً أكثر منه مساهمة أصيلة حقيقية فى الحداثة والتحديث ، فهو يعلق بذكاء وحدة وفى صلب الموضوع ولكننا نعلم أنه يجب أن يكون لدينا بعض المعلومات عن الفن الحديث ونظرياته والجدل الدائر حوله لكى نستوعب هذه التعليقات بالكامل .

غير أنه يبدو لى أن دو بوفيه يلخص العديد من الاتجاهات الرئيسية الموجودة فى الفنون المرئية (البصرية) خلال تلك الفترة التى أعقبت الحرب مباشرة . فقد كانت الأولوية المعطاه للعالم الداخلى للفنان ورفض الادعاءات التقليدية فى الفن لتكون أكثر تماسكاً وتنظيماً وأكثر تجانساً من «اللافن» أو «أمر واقع» . كانت مؤشرات على المستقبل .

ويمكن الحكم على صعوبات المنهج الأكثر تقليدية من عمل فنانين اثنين آخرين بنيا شهرتهما تقريباً فى نفس الفترة ، لا يحتاج أحدهما أن يستوقفنا كثيراً مع ذلك . فكان برنارد بوفيه . الذى يشبه اسمه اسم دى بوفيه . قد حقق نجاحاً كبيراً فى الأربعينيات والخمسينيات من خلال رسومه التشخيصية التى كانت تأويلاً حرفيا لجوانب أكثر إحباطاً واصطناعية من فلسفة سارتر الوجودية . وقد تركزت أهمية برنارد بوفيه حقيقة فى أن قطاعاً

كبيراً من الجماهير قد استقبلوه بتشوق وحرارة بإعتباره يمثل الفن الحديث بدرجة مقبولة .

والفنان الآخر الذى كان له نفس الجماهيرية ومزيد من الموهبة هو نيكولاس دى ستيل التراجيدى وهو الفنان الفرنسى الوحيد ، من حيث الموهبة الطبيعية . من جيل ما بعد الحرب مباشرة ، الذى كان لديه ادعاءات جادة تنافس بوفيه . وقد اتبع هذان الفنانان منهجين متعارضين ، فقد بحث دى ستيل عن التركيب وخاصة تركيب ادعاءات الحداثة مع تلك الخاصة بالماضى . بدلاً من قبول العبثية والتفتيت واستكشافهما كما فعل دى بوفيه . وقد بدأ دى ستيل كمصور تجريدى له غايات عليا تنتهى إلى ريوبيل ولم يرضه التجريد واقترب تدريجياً من التشخيص . أولاً من خلال سلسلة صور «لاعبى كرة القدم» ثم من خلال المشاهد الطبيعية مؤخراً والحياة الساكنة التى عرف بها . ويمكن رؤية هذه الصور المبسطة فى شكل تجريدى وتمثيلى أيضاً فهى تحتوى حركة متوازنة رقيقة وماهرة والمستويات المختلفة ينبغى أن تتقدم وتتقهقر بحيث لا يتحطم سطح اللون «التجريدى» بحيث لا نشعر أبداً أن التشخيص مفروض علينا بل أنه جاء بصورة طبيعية نتيجة للعزف على وتر الشكل ضد الشكل ومنطقة اللون ضد الأخرى . ويحقق دى ستيل فى أفضل أعماله ، أغراضه . فنجد سطح اللوحة متجانساً متواصلاً ولذيذاً إلى أقصى حد وتتميز الألوان بفيض من الموسيقى تذكرنا بالأجداد الروس للفنان .

ولكن هل هذا فن يرتقى إلى مستوى الادعاءات العظيمة التى أطلقت من أجله منذ انتحار هذا الفنان فى عام ١٩٥٥ . فقد تم مقارنة دى ستيل

بباوسان «وهو ثناء كبير من ناقد فنى أكاديمى» وأطلق عليه لقب أعظم فنان فى فترة ما بعد الحرب وما إلى ذلك . هذا حقيقى فهو يصيب رضا العديد من النظارة بخلطه بين التقليدى والأصلى . بحيث وجدوا فيه أسلوباً يشبه باوسان من حيث الأشكال تحت سطح تجريدى تحكيمى ومطمئن لدرجة غريبة .

والسؤال الذى يطرح نفسه هو هل القدرة على الطمأنة والتأكيد كافية لتكون عبقرية ؟ قد جمع دى ستيل بين التشخيص والتجريد إلى جانب القدرة الفائقة لكل من بيكون وبالتوس . وأسلوب بيكون المثير للحساسية يشكل مادة للتناقض المثير معه . لأن بيكون أيضاً يدين بشىء ما للإجراءات التحكيمية للتجريد ولكنه يحاول الانتفاض من تحت وطأتها نحو رؤية تشخيصية . وفى الوقت الذى يكون فيه من الحمق إنكار الجمال الهادىء فى أفضل أعمال ستيل ، يبدو عمله أسير الكمال والاتقان الذى يتحول إلى الجدب والعقم فى النهاية . وقد نجح دى ستيل كفنان كما فعل ويسلر من قبله ، ليس من خلال ابتكار أشكال جديدة بل من خلال الذوق والمحسوسية فى التلاعب بالأشكال التى كانت موجودة سابقاً . ولم يكن بالطبع طريق المحسوسية والذوق هو الذى ينبغى أن يسير فيه فنانو ما بعد الحرب، فقد كان ينبغى أن يأتى بعد التعبيرية التجريدية والفن غير النظامى (Art informel) تتابع سريع لأساليب أخرى لا يدين أى منها كثيراً للأفكار التقليدية عن «الفن الجميل» (belle peinture) .

الفصل الرابع

ما بعد التجريد عند الفنان

كان هناك أسلوباً واحداً تماسك بذاته بعد انتهاء التعبيرية التجريدية ولكنه كان يدين بشيء ما لهذه المدرسة ورغم ذلك فقد كانت له جذور فى الفن الأوروبى فى الثلاثينيات والعشرينيات . ولم يمت أبداً الفن التجريدى الخاص «بالحافة الحادة» حتى فى أفضل أيام بولوك وكلاين . وأعنى «بالحافة[٣٢] الحادة » هذا النوع من الرسم التجريدى حيث يكون للأشكال حدود معينة وواضحة بدلاً من الحدود المشوشة غير الواضحة التى كانت فى أعمال مارك روتكو على سبيل المثال . وفى هذا النوع من الرسم نجد الدرجات اللونية ذاتها مسطحة ولا تختلف عن بعضها البعض ولذلك قد يكون من الأفضل الحديث عن المناطق اللونية وليس الأشكال.

وأحدالآباء المُبدعين لهذا النوع من الفن فى أمريكا هو جوزيف[٣٣] البيرز الذى أشرت إليه سالفاً بسبب أهميته كمدرس . وكان البير يرتبط بشكل

---

(٣٢) الحافة الحادة Hard - Edge مصطلح صكه ناقد الفن الأمريكى جوليس لانسنر Jules Lansner سنة ١٩٥٨ فى وصف أعمال الفنانين التجريديين المحليين الذين كانوا يعتمدون على قوة تباين الأشكال ومساحات الألوان المسطحة.

(٣٣) جوزيف آلبرز Albers (١٨٨٨ ـ ١٩٧٦) فنان ومصمم ألمانى . قام بالتدريس فى مدرسة «الباوهاوس» بدعوة من مؤسسها والتر جروبيوس هاجر للولايات المتحدة سنة ١٩٣٣ حيث بدأ ينتج فنه التجريدى . واشتهر بأسلوبه التجريدى الهندسى.

وثيق مع الباوهاوس «مدرسة فنية فى ألمانيا» خلال العشرينيات والواقع أنه كطالب وكمعلم قوى عمل هناك منذ ١٩٢٠ إلى ١٩٣٣ بلا انقطاع، أى حتى إغلاق الباوهاوس وهى أطول فترة عملها أى فنان فى هذه المدرسة . وشارك ألبير خلال الثلاثينيات عندما كان يعيش فى أمريكا فى العروض السنوية التى أقامتها مجموعة «الإبداع والتجريد» فى باريس وكان بذلك عالمياً بحق. ويتفق النسق العقلى لألبير تماماً مع مناخ الباوهاوس فقد كان عقله منظماً ومنسقاً ولكنه كان تجريبياً أيضاً . فكان على سبيل المثال شديد الاهتمام بدراسة سيكولوجيا الجشتالت أو «السلوك الكلى» وقد أدى به ذلك إلى استكشاف حقائق الخداع البصرى . ثم انجذب بعد ذلك نحو دراسة الأساليب التى تتفاعل بها الألوان فوق بعضها البعض وتعتبر مجموعة صور ومطبوعات «تأبين المربع» من التجارب التى يجربها على الألوان وهى من أفضل أعماله .

ولم يكن البرز مثيراً للاهتمام فى حد ذاته فقط بل لأنه يبدو واقفاً عند النقطة التى تتلاقى عنده عدة مواقف اتجاه الرسم «التصوير». ويتصل العنصر النظامى فى عمله بذات العنصر عند فنانين اثنين سويسريين هما ماكس بيل وريتشارد لوهس. وكان بيل قد تخرج أيضاً من مدرسة الباوهاوس وأصبح بعد ذلك فى حياته العملية نوعاً من العبقرية الدولية فكان فى آن واحد فناناً ومصمماً معمارياً ونحاتاً . وكان تتابع التطور اللونى ضمن اهتماماته خلال حياته العملية الفنية . وكثيراً ما يقال أن بيل ولوهس هما نصيرا «الفن الملموس» وثالثهما هو البرز فى هذا المضمار . ومن ناحية أخرى يرتبط اهتمام البرز بالخداع البصرى بضمه إلى ما يطلق عليه أصحاب

مدرسة «الفن البصرى» بينما تضعه معالجته الخاصة للشكل فى ارتباط مع ما أطلق عليه النقاد الآن «ما بعد التجريد» عند الفنان .

وإذا نظرنا للفرق بين البرز وزميليه السويسريين، يبدو هذا الفرق فى معالجة الشكل ، فنجد مربعات البرز حرة الحركة وسلبية وحوامة وطافية وهذه السلبية هى التى تبدو إلى حد كبير من ميزات التصوير عند أصحاب مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان فى أمريكا . والفارق بين «الحافة الصلبة» و«ما بعد التجريد» عند الفنان ليس هو بالضبط صلابة الحواف الفاصلة بين لون متداخل مع لون آخر ولكن الفارق هو نوعية وجودة اللون، فلا يهم إذا كان اللون يذوب فى لون آخر مجاور له ، أو ينفصل عنه بوضوح، ولكن الالتقاء بينهما يكون دائماً سلبياً . ومربعات البرز تكون واضحة بدرجة كافية ولكنها لا تولد طاقة من هذا الوضوح فى الخطوط .

وهناك فنان آخر يتضمن عمله هذه النوعية دونما أن يستحق أن يدرج ضمن أصحاب مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان بشكل فاصل وحاسم هو الفنان أد رينهارت[٣٤] الذى ذاع صيته باعتباره المحترف غير المتمسك بالأعراف النيويوركية خلال فترة الخمسينيات .

وقد نجح هذا الفنان فى الحفاظ على هذا الصيت حتى وفاته فى عام ١٩٦٧ . وقد تأثر رينهارت بالفن الزخرفى الإيرانى والشرق أوسطى ومر

---

(٣٤) آد رينهارت Reinhardt (١٩١٣ ـ ١٩٦٧) فنان أمريكى تجريدى . وناقد ، ومنظر ، وأستاذ وواحد من طليعة الفن التجريدى الأمريكى ، حيث أنضم إلى جماعة التجريديين سنة ١٩٣٠ ، حيث تحول أفرادها فيما بعد إلى ما عرف بالتجريدية التعبيرية . وقد تحولت أعمال رينهاردت الفن ذو النهايات الحادة المتباينة إلى استخدام اللون الأسود فى الخمسينيات، ويعد فنه أحد المؤشرات إلى فن المينتمال آرت Minimal Art الذى ظهر فى الستينيات .

بمرحلة فى فترة الأربعينيات كان عمله فيها قريباً من أعمال الخط عند توبى ، ولكن هذه العلامات الخطية المكتوبة تجمعت سوياً وتحولت إلى مستطيلات تغطى جميع سطح اللوحة واتجه رينهارت من قيادة تنظيم الألوان الداكنة إلى الأسود ، واحتوت لوحاته المتميزة فى مرحلته الأخيرة على ألوان داكنة وتقترب من بعضها البعض من حيث القيمة حتى أن الصورة تبدو سوداء تقريباً حتى يتم دراستها وتفحصها بعناية وعن قرب لترى عن أى نقطة تظهر المستطيلات المكونة لها على سطحها .

ومن المثير أن نقارن بين البرز ورينهارت من ناحية وفنانى «الحافة الصلبة» من ناحية أخرى ، الذين يعتنقون موقفاً أكثر تقليدية نحو التكوين ولكنه مازال موقفاً أمريكياً . ومن بين هؤلاء الفنانين آل هيلد وجاك ينجر مان والسورث كيلى الذى قد يكون أكثرهم شهرة . وتتكون أعماله من حقول مسطحة من الألوان تنفصل عن بعضها فى وضوح تام وأحياناً يحتوى أحد الألوان على لون آخر تماماً حتى تصبح الصورة مكونة من تصوير يرقد على خلفية . وغالباً ما تكون أضعف صور كيلى لصبغة خاصة عندما تكون الصورة نفسها مشتقة من شكل طبيعى مثل ورقة شجرة وأحياناً تبدو وكأن قماش الرسم الرحب جداً ، لم يكن كافياً مع ذلك لاستيعاب الشكل الذى تقطعه حافة الصورة بشكل تحكمى ويستمر بذاته فى عين وعقل المشاهد . وهذه وسيلة ناجحة جداً لمنح الصورة قدراً من الطاقة والاهتمام المثير ولكنها تتضمن أسلوباً بارعاً فى الخداع . كما أن «الطاقة» و«الاهتمام» هما مفهومان تصويريان تقليديان يبدو أن البرز ورينهارت وأصحاب مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان يرفضوها بنفس المعنى الذى ذكرتها فى سياقه الآن .

وإن جزءاً من ارتباط البرز ورينهارت بما يطلق عليه «ما بعد التجريدية» عند الفنان يتمثل فى الانبهار ليس بالوسائل التصويرية بل بالمبدأ الجمالى و«المبدأ الطبيعى» فى «ما بعد التجريدية» عند الفنان . ففى الوقت الذى ركز فيه «الإيجابيون[٣٥] المنطقيون» على الجوانب اللغوية الخالصة فى الفلسفة، اهتم أيضاً المصورون الملتزمون بالحركة بتخليص أنفسهم من كل شىء باستثناء نطاق ضيق من الاعتبارات التصويرية الصارمة ، وتقول الناقدة الأمريكية باربرا روز فى هذا المقام :

«فى عملية تعريف الذات يميل الشكل الفنى إلى إلغاء جميع العناصر التى لا تتفق مع طبيعة الذات الأساسية وبناءً على هذا الفرض ، سوف يتخلص الفن البصرى ـ المرئى ـ من كل المعانى غير البصرية سواء كانت أدبية أو رمزية وسوف يرفض التصوير ـ الرسم ـ كل ما هو غير تصويرى» .

وقد رفض الأسلوب الجديد كل الخدع والحيل بدرجة أشمل قد تفوق ما فعله البرز ورينهارت ، انطلاقاً مما وصفه جاك بارزون ذات مرة «بالطبيعة الإلغائية» للتعبيرية التجريدية «مشيراً إلى رغبتها الظاهرة فى التخلص من فن الماضى» .

أما الفنانان موريس لوى والتعبيرى التجريدى المخضرم بارنت نيومان

---

(٣٥) الإيجابية المنطقية ، ويقصد بها الوضعية المنطقية وهى : تمثل الجماعة الفلسفية التى تشكلت فى فيينا فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ـ وقد انضم إليهم لودينج فنجنشتين (١٨٨٩ ـ ١٩٥١) . إذ كان موقفه يتشكل بمقتضى فكرة أن العالم كله يتألف من وقائع بسيطة لا علاقة لإحداها بالأخرى وبأن اللغة هى ناقلة للفكر . وبالتالى فهى تصور الوقائع فلا بد أن تكون شبيهة فى بنيتها بما جاءت لتصوره ـ فالاستعمال الوحيد للغة فى نظره هو ذاك الذى يكون كامل الولادة عن طريق تصويره للواقع . وذلك هو مفتاح ما يعرف بالوضعيين المناطقة «المراجع» .

فيمكن اعتبارهما الأبوين الحقيقيين لمدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان رغم أن فنانين تعبيريين تجريديين آخرين أمثال جاك توركوف قد أبدوا أيضاً بعض علامات «ما بعد التجريد» فى أواخر أعمالهم ومثال ذلك استخدامهم لطبقة لونية خفيفة تعطى نظرة مسطحة لقماش الرسم.

وكانت أهداف نيومان واضحة تماماً بحلول عام ١٩٥٠ عندما كانت التعبيرية التجريدية فى أوج نجاحها فقد كان يريد إيضاح أن سطح الصورة هو «حقل» أكثر منه تكوين وتفوق فى هذا الطموح على بولوك وذهب أبعد منه . وكانت وسيلة نيومان فى أحداث الأثر الذى يريده هى السماح لمستطيل قماش الرسم بتجديد النسيج التصويرى . فقسم القماش سواء أفقياً أو رأسياً فى حزم واستخدم خط التقسيم لتنشيط «الحقل» ذى اللون المكثف مع اختلافات بسيطة فى درجة اللون من منطقة إلى أخرى . وأعلن الناقد ماكس توزلوف «إن اللون لا يستخدم ، فى أعمال نيومان ، ليغطى على المشاعر والأحاسيس ، كما فى صمته المثير للفضول لإحداث صدمة للعقل ويضيف قوله «إن نيومان من عادته أن يعطى انطباعاً بأنه خارج عن السيطرة دون أن يكون فى أقل حالة انفعالية عاطفية» . وسواء اتفقنا مع هذا الحكم أم لا ، فإنه من المؤكد أن الصمت والافتقار إلى العاطفة ، أى «البرود» بالمعنى الدارج ، كانت هى صفات المرحلة الجديدة فى الفن الأمريكى، غير أننا مع نيومان مازال يخامرنا الشعور أن القماش هو سطح توضع عليه الألوان . ويختلف موريس لوى عن ذلك فى أنه ليس رساماً بقدر ما هو «مسربل» (يسربل القماش باللون) . فاللون جزء لا يتجزأ من

الأدوات والمواد التى يستخدمها ويعيش اللون فى داخل نسيج قماش اللوحة .

كان لوى فناناً ، أكثر من كبار التعبيريين التجريديين ، قد وصل إلى مرحلة الأسلوب الناضج من خلال تقدم مفاجىء . وهذه الفجائية هى إحدى الأشياء التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند مناقشة أعماله ، فلم يكن لوى من طلاب مدينة نيويورك ، حيث عاش فى واشنطن وكان يكره زيارة نيويورك كما عُرف عنه . وفى إبريل ١٩٥٣ أقنعه صديقه كينى نولاند بأن يقوم بزيارة نيويورك حتى يقابل الاثنان . الفنان وصديقه الناقد كلمنت(٣٦) جرينبرج ويشاهد ما ينتجه فنانو نيويورك فى ذاك الوقت .

وكان لوى يبلغ فى ذاك الوقت ٤١ عاماً ولم تكن لأعماله أهمية كبيرة ، وكانت الزيارة ناجحة وتأثر لوى تأثراً كبيراً بإنتاج هيلين فرانكنثالر بعنوان «جبال وبحر» الذى رآه فى الأستوديو الخاص بها وأثر ذلك على عمله حتى أصبح خاضعاً لتأثير كل من بولوك وفرانكنثالر وتبع ذلك عدة أشهر من التجريب ولكن بحلول شتاء عام ١٩٤٥ وصل فجأة إلى أسلوب جديد فى التصوير «الرسم» . وأحد الجوانب فى هذا الأسلوب الجديد هو التكنيك «الأسلوب الفنى» الذى وصفه جرينبرج فيما بعد بقوله :

«يفرش لوى ألوانه على قماش رسم غير أنيق وغير محدد المساحة ويجعل الطبقة اللونية خفيفة فى كل مكان تقريباً بغض النظر عن عدد الطبقات

---

(٣٦) كليمنت جرينبرج (١٩٠٩) Greenberg رائد فن النقد . وهو الذى حرك إلى الوجود الفنى الاهتمام بـ«التجريدية التعبيرية» ، وحركة «ما بعد التجريدية» .

المختلفة التى يضعها حتى تشعر العين بالخيوط والنسيج الواقع تحت الألوان، ولكن «تحت» هنا تعبير خاطىء فالنسيج قد انغمس فى اللون وليس مجرد تغطى به ، فيصبح هو ذاته لوناً ، مثل القماش المصبوغ ، فالخيوط والنسيج داخل اللون نفسه » .

والحقيقة أن لوى قد حقق أصالته . من بين أشياء أخرى ، من خلال استغلال المادة الجديدة وهى ألوان الأكريلك ، التى أعطت أعماله تكويناً فيزيقياً مختلفاً جداً عن تكوين أعمال أصحاب المدرسة التعبيرية التجريدية وكان يعنى بعملية السربلة والتبقيع تحولاً ضد الشكل ، ضد الظلمة والضوء لصالح اللون ذاته ، وكما قال جرينبرج «إن تحوله وانقلابه على التكعيبية كان انقلاباً على النحتية» . وحتى الفراغ الضحل الذى ورثه بولوك من أصحاب المدرسة التكعيبية قد تجنبه لوى تماماً .

ومن مميزات أسلوب «التبقيع»، عند لوى ، هو أنه كان قادراً على وضع لون داخل لون ، فأعماله الأولى عقب التقدم الذى حققه هى طبقات من الدرجات المتبادلة من الألوان ولا يتبادر شعور بأن الاستعراضات اللونية المختلفة قد رسمت بفرشاة . والواقع أن لوى لم يقم «بالتلوين» حتى بالمعنى الذى يوجد عند بولوك ، ولكنه كان يسكب ويغمر ويسربل اللون داخل قماش الرسم .

وهذا البُعد عن عملية «الرسم» كان فى بعض الأحيان أمر مكروه، وفى تجارب أخرى حاول لوى استعادة بعض مميزات الرسم التقليدى ليضيفها إلى وسيلة «التبقيع» . وينطبق هذا بصفة خاصة على سلسلة الأعمال التى أطلق عليها «القماش المفرود» أو غير المطوى . التى رسمها فى ربيع وصيف ١٩٦١

وتبدو الآن خطوط متوازية من الألوان كنهيرات صغيرة غير منتظمة فى خطوط مائلة على حواف مساحات كبيرة من القماش تترك بدون تلوين ، ويقول ميشيل فريد فى ذلك :

«إن النهيرات الصغيرة من «الألوان» المحيطة . . تفتح مستويات الصورة بشكل أكثر تطرفاً من أى وقت سابق ، كما لو كنا نشاهد هذه العلامات لأول مرة مرسومة فى الفراغ والفضاء المذهل فى القماش غير الملون يشع بنبضه فى العين ويحيط بها ، كما لو كان لا تكون لا نهائى ، لا تكون ينفتح خلف أقل علامة نرسمها على سطح مسطح ، أو ينفتح إذا لم تحدد اصطلاحات لا نهائية فى الفن والحياة العملية ، توابع أفعالنا فى إطارات ضيقة» .

وقد نتج عن نشاط لوى فى أواخر حياته (توفى بسرطان الرئة عام ١٩٦٢) سلسلة من اللوحات ذات الخطوط ، تتجمع فيها حزم من الخطوط اللونية على مسافات من حواف القماش ، وغالباً ما تكون هذه الحزم اللونية مختلفة فى سمكها ، ويشعر فريد أن هذا يثبت ـ بالمقارنة باللوحات «غير المطوية» التى سبقتها ـ تزايداً فى قوة الدفع الرامية نحو الرسم ، غير أن خطوط الألوان فى توازيها وعدم انحرافها بصرامة ، يجعلها تبدو غير قادرة على الحركة وينطبق هذا حتى عندما تسير الخطوط اللونية مائلة عبر قماش الرسم . وخاصة فى ثلاث من لوحاته فى هذه السلسلة . وكان عدم القدرة على الحركة والتوازى الصارم والنبض البنائى (كما يتضح من اللوحات ذات الخطوط المائلة) . جميعها خصائص اشترك فيها لوى مع فنانين آخرين من مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان .

وكان كنييث نولاند ، صديق وشريك لوى ، أكثر بطئاً فى تحقيق التقدم

الخاص به وهو على ذلك ينتمى إلى مرحلة تالية من تطوير النوع الجديد من الرسم التجريدى عنده . وقد انتهج نولاند ، مثله كمثل لوى ، الأسلوب الجديد فى التبقيع أكثر منه تلوين على القماش وهو يميل ، كما فعل لوى أيضاً، إلى تلوين أعماله فى سلاسل مستخدماً فكرة رئيسية واحدة حتى يشعر أنه استنفذ إمكانياتها . وكانت أول فكرة رئيسية فى أعمال نولاند هى الشكل المستهدف للحلقات متحدة المركز ، وتنتمى اللوحات المتكونة بناء على هذا المبدأ إلى فترة أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات ، وقد استخدم النموذج المستهدف ، ليس كما استخدمه جاسبرجونز بشكل معاصر ، بهدف متعمد هو التلميح إلى بساطته ، بل استخدمه كوسيلة للتركيز على أثر اللون وفاعليته ، وكانت تبدو الأهداف غالباً ضاربة فى الخلفية من القماش غير محدود المقياس وهو تأثير نتج عن التبقيع العشوائى عند حوافها ، وقد قال فريد فى ذلك :

«يؤدى القماش الخام فى رسومات نولاند ذات الحلقات متحدة المركز نفس وظيفة الحقول اللونية فى صور نيومان الكبيرة فى عام ١٩٥٠ تقريباً ، وبصورة أكثر عمومية يبدو أن نولاند قد تمكن فى صوره من السيطرة على كامل السطح القماشى بنوع من الكثافة الواعية التى لم يستطع تحقيقها فى ذاك الوقت إلا الفنانون الذين تمثل صورهم معظم أو كل الحقل التصويرى أمثال بولوك وستيل ونيومان ولوى .

وقد بدأ نولاند ، بعد التجريب فى شكل القطع الناقص الذى لم يعد فى كل حاله فى الوسط تماماً من قماش الرسم المربع ، بدأ فى عام ١٩٦٢ سلسلة استخدم فيها فكرة شكل الشرائط العسكرية ، كفكرة رئيسية وكان هذا

إشارة على تزايد الاهتمام بشخصية قماش الرسم كمادة بمنتهى البساطة . وبدأت الحافة المحيطة تمثل أهمية لم تحصل عليها من قبل منذ رسومات بولوك بصفة إجمالية . وفى البداية سمح نولاند للقماش الخام أن يستمر فى لعب دوره ولكن شكل الشرائط العسكرية طرح إمكانية التدعيم بشكل المعين وهو نوع من الصور تتكون كلية من اللون دون وجود مناطق محايدة، محددة بموجات شريطية تمتد إلى شريط الإطار ذاته ولم يكن لهذه الأقمشة الخاصة بالرسم علاقة واضحة بصور موندريان مثل الصور التى رسمها لوى فى أواخر حياته وتميزت بالخطوط الشريطية المائلة ، بينما كانت فى حالة موندريان مصممة ليتم تعليقها مائلة ، وبدأت هنا التقاليد التعبيرية التجريدية والبنائية تلتقى سوياً .

وبدأت معينات نولاند بعد فترة فى الاستطالة والضيق وهجر نموذج الشرائط العسكرية نحو خطوط شريطية تسير أفقياً على قماش رسم هائل المساحة زادت أطوال إحداها على ٣٠ قدماً . وهنا تم تقليص اللون إلى أبسط علاقة ممكنة له كما كان الحال فى رسوم لويز الأخيرة وتم البُعد كلياً عن كل الادعاء فى التكوين . وتوضح هذه الرسومات الأخيرة تهذيباً أقصى لحساسية اللون عند نولاند . فقد أصبح اللون أكثر بهتاناً وخفة بالمقارنة بأعماله الأولى وتقاربت الدرجات اللونية التى تعطى تأثيرات الزيغ البصرى ويزيد من حدتها وكثافتها الإتساع الهائل للحقل الذى يلف البصر ويبتلعه ولا يوجد شيء له علاقة بالفنان فى الأسلوب الذى يوضع به اللون . فهو لا يملك حتى عدم التوازن الذى نراه فى البقع التى يضعها لويز وتلتقى الحزم اللونية بدرجة أكثر وضوحاً ودقة منها فى الخطوط اللونية عند لويز ، أو هى

تلتقى تقريباً فى امتحان وثيق تثبت فيه أنها منفصلة بالحزم اللونية الضيقة اللانهائية من القماش الخام ، وهو تأثير ربما يكون نولاند قد اشتقه من الرسوم الأولى عند فرانك ستيلا .

ورغم أن أعمال ستيلا تندرج فى مصاف أعمال لويز ونولاند ، إلا أنها أكثر بنائية من رسوم مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان ، فاهتمامه باللون ليس كلون أو بالرسم كموضوع ، بل شىء يوجد فى حد ذاته ويشير إلى نفسه بنفسه .

غير أن عمله له علاقة مباشرة بأعمال بارنت نيومان [٣٧]. وكانت الرسومات التى تأسست عليها شهرة ستيلا هى التى عرضت فى متحف الفن الحديث بعنوان «١٦ فناناً أمريكياً» فى عام ١٩٦٠ وكانت كلها على قماش رسم أسود ، تغطيها أنماط من الخطوط المتوازية عرض كل منها حوالى ٢,٥ بوصة ، وهو عرض تم اختياره ليعكس عرض الأشرطة الخشبية المستخدمة كإطار للوحة ، وقد ذهب ستيلا لتنفيذ سلسلة أخرى من الرسوم ذات الشرائح الخطية مستخدماً الألمونيوم والنحاس واللون البرتقالى .

وبدأ ستيلا من خلال الرسم بالألمونيوم والنحاس فى استخدام دعامات مشكلة وقد جعلت هذه الدعامات من الرسومات ليس فقط أشياء تعلق على الحوائط بل أشياء تقوم بتفعيل كامل المسطح الحائطى . وكان هناك فترة من التجريب مع رسومات كانت شرائطها ذات ألوان مختلفة وتبعتها فترة

---

(٣٧) بارنت نيومان Newman (١٩٠٥ ـ ١٩٧٠) فنان أمريكى مؤسس التعبيرية التجريدية فى نيويورك (١٩٤٦) ـ وقد اعتمدت تصاويره الأولى على العناصر الرأسية فى المساحات المرسومة ، وقد ألقت أعماله بظلالها على أساليب الفنانين خلال الستينيات .

تزاوجت فيها أقمشة الرسم فى سلسلة من التكوينات المتتابعة ، ثم جاءت أقمشة الرسم غير المنتظمة مع ألوان حية قطعت الأشكال إلى مقاطع ، تحول بعضها الآن إلى الشكل المنحنى . وتطورت هذه الأعمال بدورها إلى رسومات معدنية بارزة بأشكال منمنمة بحرية تتصل بخلفية اللوحة . وهذه الشرائح الخطية المتصلة والخلفية ذاتها قد تلونت ببلاغة وطلاقة تبدو متناقضة مع صلابة الأعمال الأولى لستيلا ولكن التركيز على البناء كموضوع الصورة لم يكن موجوداً ، بل كان غائباً .

وإذا كان ستيلا يبدو ميالاً إلى مغازلة الحداثة الأولى مع الفن الشعبى (Pop art) فإن أحد المصورين المهتمين باللون وهو جولز أولتيسكى قد أجرى تجارب على ما كان فى الأساس نقداً للتعبيرية النقدية . فقد غطى أولتيسكى مساحات كبيرة من قماش الرسم ببقع لونية غنية غالباً ما كانت تشكل تناقضاً مع ممر عند حافة القماش مكون من خط فرشاة منمق ومزخرف وهى تعبير من بقايا فنان أوروبى مثل ستيل ، أكثر منها عادة مكتسبة من بولوك والتناقض فى عمل أولتيسكى يكمن فى الحجم الهائل للصورة مقابل المضمون المحدود، كما تشير الصور إلى موقف جمالى لكى تنكره وتنفيه وحلاوة الصورة وجمالها يتميزان بالسخرية وفى الوقت نفسه لها مغزاها ومعناها أيضاً . وقد استطاعت هذه الصور أن تُحسن تقديم نفسها للجماهير أكثر من أعمال نولاند وستيلا .

وينطبق نفس القول على أعمال لارى بوتر ، الذى رغم أنه كان يطلق عليه أحياناً فناناً شعبياً (Pop artist) فإن أعماله النمطية تجعل من الواضح إلى أى جهة ينتمى حقيقة . وتتكون أعماله أساساً من حقل لونى تنتشر فيه

عشوائياً بقع من لون متناقض وهكذا يكون أمام العين بضع نقاط تركيز متعددة تلهث وتتلاحق فيما بينها دون راحة أبداً.

وقد ازداد التأثير البصرى فى أعمال بوتر الأولى بسبب اختيار اللون ودرجاته ودرجة قتامته . فمن ناحية القتامة تقترب الألوان فى ذلك بينها تتناقض مشاهدتها لفترة . ثم قام بوتر بعد ذلك بزيادة مساحة العلامات للقضاء على هذا التأثير .

ويمكن قول نفس التعليق على أعمال الفنان الأمريكى إدوارد أفديزيان الذى ينتمى أيضاً إلى الجيل الثانى من مجموعة الفنانين أصحاب المدرسة «ما بعد التجريدية» عند الفنان . ويرتبط عمل إدوارد أفديزيان بشكل وثيق بأعمال بوتر وتؤدى وظيفة مشابهة . ومن المثير أن نلاحظ أنه فى الوقت الذى حقق فيه كل من التعبيرية التجريدية والفن الشعبى إنتصارات لا بأس بها فى أوروبا لم تحقق « ما بعد التجريدية» نفس النجاح فى التأثير على وضع الفن الأوروبى .

فعندما كان يتحدث سكان باريس ، أحياناً بمرارة ، عن رفض الأمريكيين للفنانين الفرنسيين (فنانينا على لسان أهل باريس) كانوا يتحدثون عن هذا التأثير الواضح لمدرسة «ما بعد التجريدية» عند الفنان فى نيويورك . أما الدولة الوحيدة باستثناء الولايات المتحدة التى حظيت بمكانة فنية كبيرة إلى حد ما فقد كانت بريطانيا وهذا يرمز إلى انتقال التأثير إلى جهة الفن البريطانى . وكان جون هويلاند البريطانى على سبيل المثال أحد الفنانين البريطانيين القلائل الذى له سيادة وسيطرة الأمريكيين على المقياس النسبى ، وكان يتبع تقاليد لوى ونولاند، وكان استخدامه لوسط ألوان

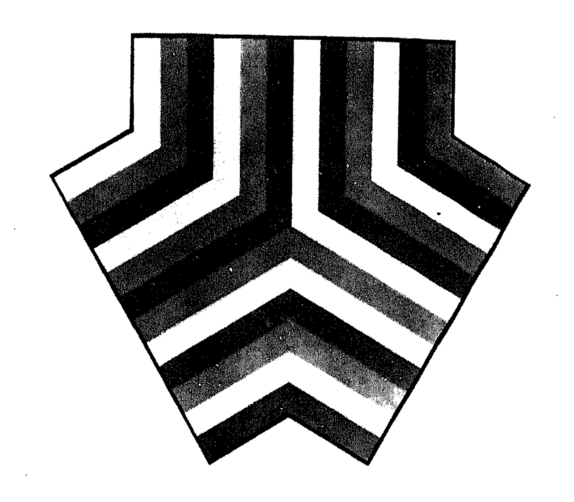
الإكريليك كافياً لتأكيد ذلك. ولكن هويلانل كان أحياناً يلقى رد فعل عدائى من المشاهدين الأمريكيين لأنه لم يكن مختزلاً ومختصراً بكفاءة عالية . ويبدو أنه يدين بشىء هام لكل من ماتيس وميرو ، ولم تتخل لوحاته كما هو واضح عن جميع الأفكار التقليدية حول موضوع التكوين وقد يلاحظ المرء حتى آثار ترجع إلى دى ستيل الذى أعجب به هويلاند إلى حد كبير فى أحد الأوقات.

وقد وجدت أعمال روبين دينى نقطة البداية فى أعمال جوزيف البرز وخاصة فى العمل الذى أنجزه البرز فى الأربعينيات ، فنجد التصميم يميل إلى التوازن الجانبى المنتظم بينما تتناقض درجات الألوان المختارة بشدة ولكنها تتفق بعناية من حيث القتامة الضوئية ، وهذا يؤدى ، على نطاق واسع، إلى إحداث تأثير شبه بصرى، حيث تبدو ألوان المستطيل فى حركة للأمام وللخلف فى علاقة مع السطح الرئيسى للصورة .

وما يجعل الفنانين البريطانيين يختلفون عن نظرائهم الأمريكيين هو أن البريطانيين مازالوا مبهورين بالخوض التصويرى ومستمرين فى تعاطى آثار العمق والمنظور التى تعتبر غريبة عن الفن الأمريكى من نفس النوع ، وتحمل أعمال فنانين مثل جون ووكر وبول هوكسلى وجيرمى مون وتيس جاراى هذا المضمون . وتشير أعمال تيس جاراى بوضح إلى هذه النقطة حيث أن أحد مصادرها هى الرسوم المنظورية للفن المعمارى.

وقد مثلت مدرسة «ما بعد التجريدية» نوعاً من الرشاد الحداثى لمدة تزيد على عشر سنوات على الأقل واحتلت موقعاً . هو من حيث المكانة العقلية والفكرية ، هو كالذى تمتع به الفن التاريخى خلال القرن الثامن عشر .

ومازال هناك دليل قوى على نجاحها يمكن أن نراه فى أعمال فنانين معينين من المدرسة الاختزالية (minimal) فى السبعينيات من أمثال برايس ماردن فى الولايات المتحدة وبوب لو والآن تشارلتون فى بريطانيا . ولأنه يبدو أن «ما بعد التجريدية» قد طرحت إمكانات التصوير الخالص فى الوصول إلى نوع من النتائج فإن الفنانين الذين أرادوا شق طريقهم قدماً قد مالوا لفترة ما إلى هجر فكرة أن القماش المرسوم عليه بالألوان هو الوسيلة إلى التعبير عما يريدون قوله أو فعله . وقد نشأ عن ذلك توجيه قدر كبير من الاهتمام إلى النحت كما أدى أيضاً إلى تزايد عدد التجارب على أوساط فنية مختلطة والخلط بينها .



جيرمي مون ـ وردة بيضاء ـ ١٩٦٧



الفصل الخامس

« فن البُوب ـ فن العامة والبيئة والحدث »

كانت «ما بعد التجريدية» عند الفنان كما وصفتها . هى استمرار للتعبيرية التجريدية على الأقل بصورة جزئية ، وكان فن البُوب ـ العامة ـ (Pop art) رد فعل لها ، وبداية ، كان فن البوب ـ العامة ـ هو الذى سبب قدراً كبير من الجلبة وارتفاع الأصوات . وكما أوضحت فى الفصل الأول ، نبع الفن الشعبى أساساً من عدة مصادر . منها السيريالية بإثارتها الجذابة للاوعى وحلها محل الدادية باهتمامها بالحدود الفنية ولكن هذا لم يكن خياراً عقلانياً خالصاً . فقد كانت هناك قوى فى داخل التعبيرية التجريدية والفن اللانظامى (informel) هى التى دفعت الفنانين نحو حالة مزاجية جديدة . فقد بدأت التعبيرية التجريدية على سبيل المثال تستنفذ قوة الدفع فيها وقد أدى الاهتمام السائد للفنانين بالنسيج إلى إجراء تجارب على قدر غير مسبوق من الشجاعة باستخدام مواد مختلفة . وقد أجريت بعض هذه التجارب بإستخدام الألوان الأكريليك على يد موريس لوى وأدت إلى «ما بعد التجريد» عند الفنان . ولكن معظم هذه التجارب تكونت من إعادة استكشاف الإمكانات فى «الملصقات» الذى اكتنف استخدامه خطوة فلسفية هامة للفنان الذى كان يألف بالفعل التجريد المتحرر من كل القواعد . وكان هناك نسيج مثير «أبدعه» الفنان . ولكن «الملصقات» وإضافاتها جاءت إلى أيدى الفنان «جاهزة» . وكانت فكرة مارسيل

دوشامب[٣٧] عن «الجاهز» هى فكرة الابتكارات المركزية «للدادية» . فقد ابتكر أصحاب المدرسة التكعيبية «الملصقات» كوسيلة لاستكشاف الفوارق بين التمثيل والواقع وقد وسع «الداديون» و«السيرياليون» من نطاقها إلى حد كبير ووجد الداديون بصفة خاصة أن الملصقات تناسبهم وتوافقهم وتتفق مع ميلهم إلى «ضدية الفن» .

وقد تطورت الملصقات على أيدى جيل ما بعد الحرب وتحولت إلى «فن التركيب» وهو وسيلة لإبداع أعمال فنية تتكون كلية من مواد كانت موجودة مسبقاً حيث يكون إسهام الفنان بدرجة أكبر من خلال إيجاد العلاقات بين الأشياء ووضعها سوياً جنباً إلى جنب أكثر من إيجاد الأشياء وإبداعها منذ البداية . وأقام معرض الفن الحديث فى نيويورك فى عام ١٩٦١ معرضاً هاماً بعنوان «فن التركيب» وقال ويليام سيتز فى تقديمه لهذا المعرض فى الكتيب الخاص به :

« إن الموجة الحالية من «فن التركيب» تشير إلى تغيير من فن تجريدى ذاتى غير موضوعى، غير واضح إلى الارتباط المنقح بالبيئة . فإن طريقة وضع الأشياء متجاورة هى وسيلة ملائمة لمشاعر عدم الرضا عن التعبير الدولى المائع الذى يوضح إلى أى مدى وصل الحال بالتجريد والقيم الاجتماعية التى يعكسها هذا الوضع» .

وكان فن التركيب هاماً لسبب آخر أيضاً . فلم يكن هاماً فقط لأنه

---

(٣٧) مارسيل دو شومب Duchamp (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨) فنان فرنسى ، شقيقع عر جاك فيبون ، وريموند دوشومب ـ فيبون . مفجر حركات الحداثة فى القرن العشرين . وهو صاحب ما يعرف بالفن الجاهز Read ymade . ورائد الدادية مع بيكابيا فى الولايات المتحدة الأمريكية .

وفر وسيلة للانتقال من التعبيرية التجريدية إلى اهتمامات أخرى مختلفة تماماً للفن الشعبى ، بل أدى إلى إعادة إعتبار وبحث ثورية للأشكال التى يمكن أن يعمل من خلالها الفن المرئى «البصرى»، على سبيل المثال وفر فن التركيب نقطة انطلاق لمفهومين على قدر عظيم من الأهمية بالنسبة للفنانين وهما البيئة والحدث .

وبالطبع لم يتحرك بعض من مارسوا فن التركيب ، لمسافة طويلة بعيداً عن مصادرهم الأصلية . فالصناديق الرائعة التى صنعها جوزيف كورنيل بتجاورها البليغ الشاعرى للأشياء ، والتركيبات الذكية التى كونها أفريكو باج ، هى أشياء تستكشف مصادر تقاليد دون السعى إلى توسيع نطاقها بشكل متطرف .

وكان هناك فنانون آخرون غير راضين عن ذلك ومعظمهم يندرج تحت الفئة التى يطلق عليها الآن «الدادية الجديدة» وأفضل أن أقول عنهم أنهم غالباً فنانون يريدون استكشاف فكرة الإختزال ، وغير المستقر والزائل فيما يفعلون . ولا شك أن أكثر عنصرين تم مناقشتهما كعناصر مؤسسة للدادية الجديدة فى أمريكا هما روبرت راوشنبرج وجاسبر جونز . ونجد أن / راوشنبرج كان أكثر تنوعاً ، بينما جونز هو الأكثر أناقة . والأناقة تلعب دوراً حقيقياً وغير سهل فى أى مناقشة لما يمثله هذان الفنانان .

ولد راوشنبرج فى تكساس عام ١٩٢٥ ودرس فى أكاديمية جوليين فى باريس فى أواخر الأربعينيات ثم فى كلية بلاك ماونتين «الجبل الأسود» . ورسم راوشنبرج فى مطلع الخمسينيات سلسلة من اللوحات البيضاء حيث كانت الصورة الوحيدة الظاهرة هى خيال المشاهد على اللوحة ثم رسم بعد

ذلك سلسلة من اللوحات السوداء تماماً . ولم يكن أى من هذين النوعين من اللوحات إبتكاراً متفرداً . فقد رسم الفنان الإيطالى لوشيو فونتانا سلسلة من اللوحات البيضاء فى عام ١٩٤٦ وعرض الفرنسى إيف كلين أول مجموعة أحادية اللون من أعماله فى عام ١٩٥٠ .

وبدأ راوشنبرج بعد هذه التجارب الإختزالية ، فى التحرك نحو «التوليف فى التصوير » Combine Painting » وهو نوع من الابتكار يتم فيه الجمع بين السطح الملون وأشياء مختلفة تثبت على السطح ذاته . وأحياناً تتطور اللوحة إلى أشياء ثلاثية الأبعاد حرة الحركة مثل العنزة الشهيرة «المحشوة» التى ظهرت فى كثير من معارض فنانين أمريكيين معاصرين وقد تكونت إحدى هذه الأعمال من جهاز لاسلكى وأخرى من «منبه» . كما استخدم الفنان صوراً فوتوغرافية تم طباعتها على قماش الرسم .

والفلسفة الجمالية وراء ذلك هى فى جوهرها فلسفة جون كيج المؤلف الموسيقى التجريبى الذى قابله راوشنبرج فى نورث كارولينا . وتتمثل إحدى أفكار كيج الأساسية فى «تشتيت» عقل المشاهد أى أن الفنان لا يبتكر أو يبدع شيئاً منفصلاً ومغلقاً ، بل يصنع شيئاً ليجعل المشاهد أكثر انفتاحاً وأكثر وعياً بنفسه وبيئته ، ويقول كيج : «موسيقى جديدة ، استماع جديد . ليست محاولة لفهم شىء ما يقال لأنه إذا قيل شىء . سوف تعطى الأصوات أشكال الكلمات ، مجرد الانتباه إلى فاعلية ونشاط الأصوات» .

ولوحة راوشنبرج المتميزة بعنوان «سفينة» وهى هائلة الحجم ورسمها فى عام ١٩٦٢ هى نوع من أحلام اليقظة التى يدعى المشاهدون للمشاركة فيها ، هو تدفق للصور التى لا تكون بالضرورة مثبتة أو ثابتة وغير قابلة

للتغيير. ويعلق كيج على نوعية اللقاء بين راوشنبرج والمواد التى يستخدمها بقوله «يمكن مقارنة ذلك بالطريقة التى عمل بها كورث شفيترز » ولكن راوشنبرج يشبه شفيترز عندما يجتاز خبرة أو تجربة التعبيرية التجريدية .

ويماثله فى ذلك جاسبر جونز الذى يعطى عمله انطباعاً بالنظام بدرجة أعظم . وجون كيج هو أيضاً أكثر من مجرد ساخر . ويتكون أحد أعماله بعنوان «ضحكات الناقد» من فرشاة أسنان فى إناء معدنى موضوع على قاعدة معدنية أيضاً . ويختلف جون عن راوشنبرج فى أنه عرف باستخدام الصور المفردة البسيطة : مثل مجموعة من الأرقام أو هدف أو خريطة للولايات المتحدة أو العلم الأمريكى والفكرة فى هذه الصور أنها تفتقر إلى حد كبير إلى فكرة ، فالمشاهد ينظر إلى المعنى والفنان معنى بالدرجة الأولى بإبداع سطح .

ويعتبر جون أستاذاً فنياً عند الحديث عن التعامل مع اللون كما تطرح الطريقة التى يعمل بها جون وشائج مع أشياء أخرى إلى جانب الفن الجماهيرى وهو يشبه كنييت نولاند فى أنه يهتم بالسكون التصويرى على سبيل المثال .

وأحد أسباب اختياره لأنماط عادية هو أنها لم تعد تولد أى طاقة ، كما أنه يهتم بفكرة التصوير والتلوين كشىء أكثر منه تمثيل ، وفى بعض الأحيان والحالات يستخدم قطعتى قماش للرسم متصلتين بينهما كرتين من الخشب حتى نرى الحائط من خلفهما عند نقطة التقائهما ، كما أن هناك أعمال أخرى بها إضافات مثل مسطرة أو ملعقة .

ويتضح من هذا الوصف لأنشطة هؤلاء الفنانين أنهم يمثلون الابتعاد عن التصوير «الخالص» حتى بالنسبة لجون كيج ومع كل مهارته الفنية ، لم يكن التلوين والتصوير أكثر وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد يمكن تحقيقها بوسائل أخرى . وكان راوشنبرج مرتبطاً لسنوات عديدة بشركة «ميرس كننجهام» فكان يشارك بالأداء فى عروضها ويصمم الأثاث المسرحى ويعد المناظر وقد ساهم ذلك بدور هام ومركزى فى نشاطه التصويرى وإنتاج الأعمال الفنية .

وأحد الاتجاهات التى طرحتها صورة مثل «السفينة» هو التحرك نحو «التابلوه» أو العمل المشهدى . وهو عمل فنى يحيط بالمشاهد تقريباً أو يحيط به كلية ومن أمثلة ذلك بمعظم أعمال إدوارد كينهولز .

ويمثل كينهولز أحد جوانب الاتجاه الذى يطلق عليه الآن «Funk» وهو تمثيل الشىء المعقد أو المزمن أو الغريب ، أو المهلهل أو التقليد أو السيولة أو الجنسى الظاهر أو الضمنى كمقابل مضاد للطهارة غير الشخصية لقدر كبير من الفن المعاصر ، وربما لأنه يوفر هذا النوع من البدلاء فقد أثبت «فن الذعر» أنه أكثر من موضة أو صرعة عابرة . وكان هذا الفن مسؤولاً عن معظم صور الستينيات التى تدق الناقوس والتى تصور جثة قتيل أو جثة ممزقة ترقد على أريكة من العصر الفيكتورى مثل عمل بروس كونر «الأريكة» فى عام ١٩٦٣ ، أو عمل بول ثيك «موت هيبز» أو التابلوهات المختلفة من إنتاج الإنجليزى كولين سيلف ، وهناك عمل آخر مميز من هذا النوع هو صورة بعنوان «ضحية الأسلحة النووية» ويصور جثة أيضاً .

وظهر فى أوروبا ما يعادل الدادية الجديدة فى أمريكا وأطلق على النوع

الجديد اسم «الواقعية الجديدة» بعد الحركة التى أسسها الناقد الفرنسى بيير روستانى بالإشتراك مع إيف كلين وآخرين . وادعى روستانى أن الواقعية الجديدة تسجل الواقع الاجتماعى دون أى نية للجدل ، وقد نستقرىء معنى ذلك من عمل أرمان الذى كان أحد الملازمين للمجموعة وتتألف أكثر أعمال أرمان تميزاً من تكدس عشوائى من الأشياء ولكنها أشياء من نفس النوع موضوعة فى بلاستيك شفاف ويمكن أن تكون هذه المكدسات فى لوحات أو ثلاثية الأبعاد . فقد صنع أرمان على سبيل المثال تمثال غير كامل لإمرأة وملأه بالقفازات المطاطية المجعدة .

وهناك فنان آخر جذبه هذا النظام هو كريستو الذى يعرف بتجمعاته من الأشياء المتكتلة الغامضة التى تطرح أحياناً ما يدل على ما بداخلها وأحياناً لا توضح أى شىء .

ولا شك أن الشخصية الرئيسية بين أصحاب المدرسة الدادية الجديدة الأوروبية هو إيفى كلين وهو مثال الفنان الذى اكتسب أهميته مما يفعله ـ من القيمة الرمزية لسلوكه ـ أكثر مما فعله من أعمال . ونرى فيه مثال للاتجاه المتزايد نحو شخصية الفنان الذى يكون نفسه حقيقة ويكون الإبداع الكامل .

ولد كلين فى عام ١٩٢٨ وكان عازف جاز وخبيراً فى الجودو (درس الجودو فى اليابان وكتب عنه كتاباً مازال يعتبر مرجعاً حتى الآن) .

وفى لعبة الجودو كل خصمين يعتبران متعاونين ويبدو أن هذه هى الفكرة التى تسيطر على قدر كبير من تفكير كلين فى الفن ولذلك كان لديه الرغبة للبعد عن فكرة الفن . ويقول كلين :

«إن جوهر التصوير هو ذلك الشيء ، الغراء الأثيرى ، هذا المنتج الوسيط الذى يفرزه الفنان بكل كيانه الإبداعى والذى لديه القوة على وضعه وتغليفه وتلقيحه فى شكل تصويرى فى اللوحة » .

وقد بنى كلين طرقاً غير سلفية مختلفة فى إنتاج أعمال فنية إلى جانب إبداع أعمال أحادية الألوان كما ذكرنا ، وقد استخدم على سبيل المثال «قاذف لهب» أو ما تفعله الأمطار بسقوطها على قماش رسم بعد ذلك ، وأطلق على الأعمال التى أنجزها بطريقة أثر العناصر اسم « نظريات نشأة الكون». وفى هذا السياق تقلب فتيات ملطخة أجسادهن باللون الأزرق أنفسهن على قماش رسم مفروش على الأرض. وقد أقيم هذا المشهد أمام جماهير بينما يقوم عشرون عازفاً يعزف «سيمفونية كلين أحادية اللحن» وهى تعزف لمدة عشر دقائق متواصلة بجملة موسيقية واحدة بالتبادل مع عشر دقائق من الصمت. وتم تسجيل كيفية صناعة هذه «المطبوعات» فى فيلم بعنوان «علبة البشر» . وفى عام ١٩٥٨ أقام كلين معرضاً فى باريس بعنوان «معرض الفراغ» وكانت القاعة باللون الأبيض وتم نقل جميع الأثاث منها ويقف جنود من الحرس الجمهورى على باب القاعة . وحضر ألبرت كاموس المعرض وكتب فى دفتر الزيارات عبارة «كل القوى ، مع الفراغ» وزار المعرض آلاف الزائرين وكان العدد هائلاً حتى اقترب من تمرد أو تظاهرة . ومن أفكار كلين الأخرى أن يعرض للبيع «مناطق الحساسية التصويرية غير المادية» ويدفع الناس الثمن فى شكل ورق شجر ذهبى ، ثم يلقى به الفنان فى نهر « السين» ويقوم المشترى بحرق إيصال الشراء .

وكانت هذه الأعمال تحمل فى طياتها لمحة شعرية معينة وهى خاصية غالباً

ما تغيب عن «الأحداث» الأكثر سخفاً والأطول التى عرضت فى نيويورك .
وعندما توفى كلين فى عام ١٩٦٢ كان يبدو أنه يقف عند نقطة الإلتقاء بين عدد من الاتجاهات المختلفة . فهناك الارتباط الواضح مع الداديين الأصليين مع فنانين مُعينين معاصرين يقفون على حافة المدرسة الدادية أمثال لوشيوفونتانا الذى تطورت تجاربه مع الأعمال أحادية اللون لتصبح بدرجة أكبر قماش رسم مشقوق ومألوف . كما أن هناك فى أعمال كلين بقايا عبارة عن خيوط من بيرو ما نزونى ، هى خطوط الفرشاة المفردة المتصلة تسير على شرائط طويلة من الورق ، وكل هذه بدورها ترتبط بصورة عامة بالاتجاه نحو الاختزالية فى النحت. ومن ناحية أخرى يعتبر كلين ، كما هى الحال بالنسبة لجونز وراوشنبرج ، أحد الأنبياء المُبشرين بفن البوب ، فاستخدامه للون واحد وعدم الاختلاف والرتابة يعطيه شيئاً مشتركاً مع أندى وأرول مثلاً . ولكنه مجرد شىء مشترك.

فالدادية الجديدة وفن البوب ليسا شيئين متطابقين رغم أن الدادية الجديدة تنطوى على فن البوب والفنانون الذين تحدثت عنهم حتى الآن فى هذا الفصل ، ليسوا من وجهة نظرى ، ممارسين حقيقيين لفن البوب ، رغم أن أعمالهم تندرج فى معارض وتناقش فى الكتب على أنها فن البوب .

فالعوامل التى أدت إلى إيجاد فن البوب لم تكن عالمية بل كان لها علاقة وثيقة بالحضارة والثقافة الحضرية فى بريطانيا وأمريكا فى سنوات ما بعد الحرب والفنانون الذين كانوا على صلة وثيقة بهذه الثقافة هم فقط الذين التقطوا خيوطها وفكرتها وهذا الأسلوب ، من بين جميع الأساليب التى ظهرت فيها بعد الحرب . هو الذى تميز بالتوطن المحلى واكتسب اسماً .

وكان من الطبيعى لفن البُوب بعد أن حقق نجاحاً مبدئياً أن يكون له أثره فى أماكن أخرى ، فقد تناوله العديد من الفنانين المرتبطين «بالواقعية الجديدة» التى بدأها بيير روستانى . وكان هناك على سبيل المثال أعمال مايكل أنجلو بيستوليتو الفوتوغرافية المثبتة على خلفية من المرايا التى يرى المشاهد فيها انعكاس صورته وبذلك يكتمل التكوين وكذلك الأعمال التى قدمها برودون فى تقليد ماهر لأعمال مارشيال رايس. فقام برودون بتقليد عمل رايس بعنوان «كيوبيد والنفس» فى عمل آخر بعنوان «تابلوه بسيط به اثنان» ويظهر فيه كيوبيد ممسكاً بقلب من «النيون» بين أصابعه .

كما استخدم فرنسى آخر هو الآن جاكيه الصور الفوتوغرافية بأسلوب يعتبر من بقايا وارول ولختنشتاين . وكان اليابانيون على نفس الدرجة من الاشتياق والتوق لفهم «فن البُوب» ومسايرته . وقام توميو ميكى «يابانى» بعمل تميز بخصوصية تعادل تقريباً تميز أعمال وارول عندما كرر صور مارلين مونرو . وكان عمل توميو ميكى عبارة عن آذان مصبوبة فى الألمونيوم فى تكرار معين . غير أنه بفحص هذه الأعمال تكون على وعى بأن الانخراط فى البيئة الحضرية ليس فورياً كما يبدو فى حالة الفنانين الأمريكيين والبريطانيين أصحاب مدرسة «فن البوب» .

ويبدو الآن أن هناك اتفاق عام على أن «فن البُوب» فى أضيق وأقل تعريف له قد بدأ فى إنجلترا ونشأ عن سلسلة من المجادلات عقدت فى معهد الفنون المعاصرة فى لندن على أيدى مجموعة أطلقت على نفسها «المجموعة المستقلة» .

وضمت هذه المجموعة فنانين ونقاد ومصممين معماريين من بينهم

إدوارد وباولتسى وإليسون وبيتر سمثون وريتشارد[٣٨] هاميلتون وبيتر رينيه بانهام ولورانس الووى[٣٩] وقد انبهرت هذه المجموعة بالثقافة الشعبية الحضرية وخاصة ببرامجها فى أمريكا ، وكان هذا فى جزء منه تأثير مؤجل للحرب عندما بدت أمريكا بالنسبة لإنجلترا بلد الغنى والثروة . أو «الدور ادو» فى كل شىء من النايلون إلى السيارات ، وفى جزء آخر كانت رد فعل للرومانسية الرصينة ومناخ المساعى العليا الذى ساد فى الفن الإنجليزى خلال فترة الأربعينيات .

وكانت المجموعة مسؤولة عن إقامة معرض فى قاعة وايتشابل الفنية فى عام ١٩٦٥ وأطلق عليه «هذا هو الغد » الذى كان مصمماً فى ١٢ قسماً ليجذب المشاهد إلى سلسلة من البيئات . ويشير ماريو أمايا إلى أن الجانب البيئى ربما يكون حمل شيئاً لمعرض ريتشارد باكل بعنوان «دياليف باليه» الذى أقيم فى لندن فى عام ١٩٥٤ والذى اتخذ من الموضوع المسرحى ذريعة لإيجاد عرض مسرحى ذكى . ومن وجهة نظر مستقبلية ، من المحتمل أن يكون الجزء الأهم فى ذلك المعرض «هذا هو الغد» هو عرض أقيم فى المدخل لريتشارد هاميلتون وكان عبارة عن صورة من الملصقات بعنوان «ما الذى

(٣٨) ريتشارد هاملتون Hamilton (١٩٢٢) فنان بريطانى وقد أثر فى الفن البريطانى فى الخمسينيات والستينيات تأثيراً ملحوظاً . ويعد هاملتون من أولئك الذين حركوا حركة «البوب» العالمية . وهو أستاذ وناقد فى نفس الوقت . وقد حاز هاملتون على جائزة الأسد الذهبى الكبرى . وهى أعلى جائزة يمنحها بينالى فينسيا سنة ١٩٩٣ .

(٣٩) لورانس ألووى Alloway (الناقد البريطانى المرموق ، وهو الذى صك اسم «البُوب آرت» فى لندن فى منتصف الخمسينيات وكان معه المجموعة التى أطلقت على نفسها اسم «المجموعة المستقلة» والتى ضمت باولوتسى ، وهاملتون . لقد انطلق اتجاه البوب أساساً من إنجلترا ذاتها إلى العالم ، وربما كان يجرى فى نفس الوقت ولادة هذا الاتجاه فى الولايات المتحدة. المراجع

يجعل منازل اليوم مختلفة وجذابة هكذا؟» وتحتوى الصورة على رجل ذو عضلات قوية أخذت من مجلة طبية وعارضة رقصات جنسية ترتدى حمالة صديرية ساقطة . ويحمل الرجل القوى «مصاصة» هائلة الحجم كتب عليها «pop» بالحروف الكبيرة وقد تم إبداع وخلق العديد من تقاليد فن البوب بما فى ذلك استخدام صورة مستعارة من خلال هذا العمل .

وقد عرف هاميلتون بالفعل ما يجب أن يكون عليه الفن الحديث حقيقة وقد قال فى عام ١٩٥٧ أن النوعيات التى كان يبحث عنها والصفات التى يريدها هى الشعبية والذكاء والجنس والفخامة وإمكانية الاستغلال والتلاعب بالأدوات . وينبغى أن تكون هذه الأشياء قليلة التكلفة تنتج على نطاق واسع وشابة وتمثل عمل تجارى كبير . كانت هذه هى الصفات التى سعى وراءها فنانو فن البوب البريطانيين فى الستينيات وعبدوها .

ولكن مازال من الصعب إثبات أن فن البُوب قد نبع مباشرة من أنشطة «المجموعة المستقلة » والأولوية التى حازها هاميلتون الذى يعتبر الوحيد بين المجموعة التى ضمتها « المجموعة المستقلة » الذى يمكن إدراجه ضمن أصحاب مدرسة «فن البُوب» وعلاوة على ذلك هناك حقيقة مفادها أنه كان يعمل ببطء شديد وأنه فى تلك الفترة عرض القليل من أعماله فى إنجلترا .

وكان هناك فنانان آخران فى بريطانيا يمكن تصنيفهما على أنهما مثلا فترة انتقالية وحدث أن كلاً منهما من بين الفنانين المهمين الذين أفرزتهم بريطانيا فى السنوات الأخيرة وكانا كلاهما دارسين فى الكلية الملكية للفنون .

فى منتصف الخمسينيات وهما بيتر بلاك الذى يضع نفسه بلا تردد فى مصاف «الواقعيين» والآخر هو ريتشارد سميث .

ويمثل عمل بلاك تحولاً نحو تقاليد الفترة السابقة على رافاييل فى منتصف القرن العشرين . فقد كان مولعاً بالماضى ولكن ليس بالعصور الوسطى. وكان ما ينظر إليه فى الماضى هو الثقافة الشعبية فى الثلاثينيات والأربعينيات وهو يختلف عن فنانى مدرسة «فن البُوب» فى أنه كان دائماً يهتم بأن يكون غير عصرى لدرجة قليلة ، فقد كان منزله يزدحم بالملصقات المليئة بالذكريات القديمة والعاديات البحرية واللعب وكل شىء من هنا وهناك من التحف الصغيرة وينم كل هذا عن شخصية شاعرية جداً.

ويمثل ريتشارد سميث موقفاً على النقيض تماماً من ذلك ، فعندما كان طالباً كان يرسم بأسلوب تشخيصى تأثر بمدرسة «إيستون رود» وفنانى «حوضَ المطبخ» وكان لايزال فى الكلية الملكية للفنون فى وقت إقامة معرض «هذا هو الغد» وكان المعرض له تأثير واضح عليه . وفى الفترة من ١٩٠٧ إلى ١٩٥٩ اشترك فى استوديو مع بيتر بلاك ولكنه ترك أمريكا فى عام ١٩٠٩ وقسم وقته بين إنجلترا والولايات المتحدة منذ ذاك الوقت .

وكانت أعمال سميث الأولى المتميزة قائمة على «التكديس» . وقد تأثر أيضاً بالتصوير الفوتوغرافى الملون وهو النوع الموجود فى المجلات مثل مجلة «فوج» . وظلت حساسيته للون بلا تغير عبر تغيرات متتابعة فى الأسلوب ويصف هو نفسه ألوانه بأنها «حلوة ورقيقة» ويتحدث عن الحاجة إلى إعطاء «إحساس عام بالتزهير والإزهار والنضج واللمعة» ولكن عمله نفسه لم يعكس أى ارتباط ضمنى بفن البُوب . وما فعله سميث هو أن يعبر التجربة فى فن البوب لكى يصل إلى موقع يقترب من مواقع الفنانين الأمريكيين المهتمين باللون . وكان تحوله إلى استخدام ألوان الإكريليك فى عام ١٩٦٤

خطوة هامة فى هذه العملية ولذلك هجر الأشكال التقليدية واتجه إلى قماش الرسم المشدود على إطار ثلاثى الأبعاد وكان تبنيه فيها بعد لأشكال قام ببنائها مثل الطيارة الورقية .

ولأن سميث قد نجح فى بناء نفسه كفنان فى نيويورك فقد كان يعنى الكثير لزملائه فى إنجلترا كمثال وكتأثير، وعندما عاد إلى إنجلترا فى عام ١٩٦١ جاء ومعه معلومات أصلية عن نشاط الفنانين من أمثال جاسبر جونز الذى كان له تأثير على فنانين مثل بيتر فيليبس وديريك بوشيبه .

وقد استوعب سميث بالفعل اللامبالاة الأمريكية نحو الحدود التقليدية للشكل والإحساس الأمريكى بالقياس النسبى على سبيل المثال ، وكان التاريخ الرئيسى الحاسم فى فن البوب الإنجليزى هو عام ١٩٦١ ليس لاستئناف سميث لاتصاله بالفنانين الإنجليز ولكن بسبب معرض الفنانين الشبان المعاصرين الذى أقيم فى ذلك العام . الذى ربما قد أعطى أكبر أهمية لأى عرض لطالب أقيم منذ الحرب . وكان السبب فى ذلك هو وجود مجموعة من الفنانين الشبان من الكلية الملكية للفنون أمثال فيلبس وبوشيبه وآلن جونز وديفيد هوكنى (٤٠) .

فكان يشترك فى العرض معهم الآن طالب أمريكى أكبر قليلاً هو ر . ب

---

(٤٠) ديفيد هوكنى Hockney (١٩٣٧) فنان بريطانى شهير منذ الستينيات . ويذكر أن مجمع الفنون بالزمالك قد أقام له فى القاهرة معرضين شخصيين أعوام ١٩٨٨ ، ١٩٩٠ على التوالى .

كيتاج[٤١] الذى كان مثل سميث فى أن لديه معلومات أصلية عن الأساليب الفنية الأمريكية ودفع الفكر الجديد بالتصور الشعبى بين زملائه الدارسين.

ومن جوانب ضعف فن البوب البريطانى نجاحه السريع السهل. فقد كانت إنجلترا، من حيث الفنون المرئية، فى آخر مراحل حركتها إلى خارج مرحلة العزلة «فى الأدب استمرت العزلة فترة أطول». فالتلذذ والبحث عن السعادة قد ضربا بجذورهما وبدا أن الفنانين الحداثيين يعرضون بالضبط السعادة والفجاجة والمتعة من خلال الفن مما يلائم روح العصر ولكن الفنانين الحداثيين أصحاب الموهبة كانوا قلة قليلة ولم يلق أشبال الفن الحديث أى منافسة.

واتضح بعد قليل أن الفنانين الذين كونوا مجموعة بعد عروضهم الأولى الباهرة فى معرض الفنانين الشباب كانوا مختلفين تماماً من حيث الحالة المزاجية. فكان فيليبس أكثر المهتمين بشكل حقيقى بالصورة الشعبية ولكنه استخدمها بأسلوب صلب ودوجماتيكى بشكل ممل، ووقع بوشيبه تحت تأثير ريتشارد سميث وجنح عن الصورة التشخيصية فى اتجاه «الفن البصرى». وكان هوكنى وجونز أكثر فجائية وشخصية بالمقارنة بالآخرين وكان هوكنى فناناً حقق تطوراً مثيراً ولكنه متعرجاً فقد بدأ كنابغة مبكرة فى الفن البريطانى وكان أسلوب حياته شهيراً بما له من شعر صبغه ليبدو أشقر ونظارات مستديرة تشبه عيون البومة وسترة ذهبية لامعة ساهمت فى تشكيل شخصية جذبت حتى هؤلاء الذين لا يهتمون بالفن وهكذا يكون جزءاً من

(٤١) ر . ب . كيتاج kitaj (١٩٣٢) فنان أمريكى معروف . ويذكر أن كيتاج قد حاز على جائزة الأسد الذهبى لبينالى فينسيا سنة ١٩٩٥ .

تطور عام فى الثقافة البريطانية رمزت إليه شهرة «الخنافس» أو البيتلز الفجائية الهائلة . ولكنه كان من الواضح أن هوكنى يتمتع بالموهبة ففى أعماله الأولى تبنى أسلوباً كاريكاتيرياً يشبه الأسلوب «شبه الساذج» الذى يحمل كثيراً من سمات رسم الأطفال .

وكانت هذه الأعمال الأولى تتميز بسخرية متنامية مبهجة ومن الأعمال المميزة لهوكنى فى ذاك الوقت هو ما يوجد فى مطبوعاته وكان عنوانه «التقدم الهائل» الذى يسجل إبداعاته بعالم أمريكا الذى يحلم به حيث زار أمريكا لأول مرة فى عام ١٩٦١ وتعكس هذه الأعمال مواقف غامضة للغاية . وكان التعليق عليها دائماً حاداً ، مثل «مشهد المصح العقلى» الذى يوضح مجموعة من الآليات يحكمها راديو ترانزيستور للجيب أصبح جزءاً من تشريحها وتكوينها ولكن الإحساس العام بالسلسلة هو إحساس بالمتعة الخالصة . وقد استنفذ هوكنى جزءاً كبيراً من وقته فى أمريكا منذ ذلك الحين وكان يحب كاليفورنيا الجنوبية بصفة خاصة . وبعد قليل تهدد الوضع الهش الأعمال الأولى فأصبحت رسومات هوكنى جافة وتزايد طغيان الرغبة فى أن تصبح واقعية وأصبحت بعد رسومات الفترة الوسطى من حياته الفنية التى تصور مشاهد طبيعية فى كاليفورنيا كلاسيكية بالفعل وقارنها النقاد الأمريكيون بأعمال إدوارد هوبر وكانت هناك أعمال أخرى غير منسقة لدرجة الغباء وفى النهاية عثر هوكنى على الواقعية وبعد ذلك أنتج سلسلة من تأويلات الفن الحديث الكلاسيكى ووجه عناية خاصة إلى بيكاسو وفى الوقت نفسه زاد اهتمامه بالتصوير الفوتوغرافى الذى يبدو فى حالته تحولاً عن التصوير الزيتى .

ويشبه آلن جونز ، زميله هوكنى ، فكانت أعماله الأولى أخاذة ومثيرة لأنها عكست نسمة استمتاع وسعادة لا تخلو من روح الدعابة . وهو يبدو أكثر الفنانين فناً من بين فنانى «فن البوب» البريطانيين حيث أنه تعلم الكثير من ماتيس فيما يتعلق باللون، كما أنه يحمل شيئاً أيضاً للغموض والإبهام عند روبرت ديلوناى ويعتبر جونز فناناً أقل روائية من هوكنى فهو يهتم بالتفاصيل التشريحية والتحولات والغموض البصرى وتبدو الصور الخنثوية التى تختلط فيها النساء بالرجال وتذوب على نفس القماش من السمات المميزة لأعماله . وقد أثبت جونز أن لديه خيال أنيق وشديد البراعة مع قماش الرسم المشكل على أشكال معينة أمثال سلسلة «ميداليات الزواج» التى رسمها فى عام ١٩٦٣ وتتكون من قماش رسم رأسى طويل مثبت به قطع قماش ثمانية الشكل .

ويشبه جونز هوكنى فى أنه أقل سعادة ـ فى تأثير أعماله ـ لأنه يبدو أن لديه مشكلات فى تعميق وتطوير عمله الذى يميل إلى الصلابة المتزايدة وارتقاء النغمة الحادة ، فقد ترك اللون تقاليد «الفن الجميل» المريح الذ تميزت به المدرسة الوحشية (Fauves) وهذا يوضح الض للمضمون والمحتوى ويصمم الفنان على أن مضمون موضوع عمله يأتى دائماً فى المرتبة الثانية من اهتمامه ولكن الوعى يزداد ببساطته التى يبدو أنه تبناها دون أى غرض مبدئى فى وجدانه .

ولا يستطيع أحد أن يتهم ر. ب بأن عمله يفتقر إلى التعقيد، فينبغى أن ينطبق تعبير «الشعبى» على أعماله وكيتاج فنان خنثوى وأفضل مقارنة بين

أعماله وغيرها هى مقارنته بالأدب فنجد أن أعماله تشبه الأناشيد الخاصة بإيزرا باوند[٤٢] ونجد فيها نماذج كثيفة من التخيلات والتصورات الانتقائية وغالباً ما يطلب الرسام أن يحاور المشاهد ويباريه فى تجربته . والكتيب الخاص بأحد معارض كيتاج التى لا تعقد بانتظام يحمل الكثير من الحواشى المكدسة فى محاولة لتفسير تعقد مصادر أعماله من مواد . وغالباً ما تكون هذه المصادر هى صحيفة معهد واربورج «جورنال أوف واربورج إنستتيوت» وليس مسلسل كوميدى مثلاً ، فينبغى أن يكون مدخل المرء إلى أعمال كيتاج مدخلاً عقلانياً فهو رسام مخلص ودؤوب وممتاز ويميل إلى استخدام ألوان جافة . ولأن أعماله الفنية تقترب كثيراً من الشكل الأدبى ، تبدو غالباً مطبوعاته «الفنية» أكثر نجاحاً من رسوماته بالألوان الزيتية وكان القدر الكبير من إنتاجه الأخير عبارة عن حفر ، غالباً ما يطبع بطريقة «سيلك ـ سكرين» وهو يستخدم هذه الوسيلة ببراعة هائلة .

وهناك فنان أو فنانين اثنين آخرين فى بريطانيا ربطهما النقاد أيضاً بالحركة الشعبية رغم أنهما يقعان على مسافة قليلة من بقية فنانى هذه الحركة ، أولهما أنطونى دونالدش الذى يستخدم تصورات فن البوب مثل فتيات عاريات أو شبه عاريات كمكون لصوره التى تقترب من الرسم التجريدى من أسلوب «الحافة الصلبة» أكثر منها مندرجة تحت اسم «فن البوب الجماهيرى» ، وسبب ذلك أن الفتيات غالباً ما يكن ليس أكثر من خيال مظلل «سلويت»

---

(٤٢) إزرا باوند Pound شاعر عالمى ويرجع إليه تسمية مدرسة «الفورتيسيزم» Vorticism التى نهضت فى إنجلترا كرد فعل للتكعيبية سنة ١٩١٣ . . وقد جرت محاولة أخرى لإحيائها من عدد من الفنانين سنة ١٩٢٠ تحت اسم أكسX .

وتأخذ هذه الخيالات المظللة مكانها بين الأشكال فى التكوين وإذا حذفنا الفتيات تبقى تأثيرات الصورة كما هى .

أما الثانى فهو باتريك كولفيلد الذى يصغر قليلاً من حيث السن عن أعضاء آخرين فى جيل فن البوب .

وقد تخرج كولفيلد من الكلية الملكية الفنية عام ١٩٦٣ وأفضل وصف له هو أنه فنان «إكليشيه» أو الأنماط الثابتة أكثر منه منتمياً لمدرسة فن البوب، وموضوعه المتميز هو منتجات المحال متعددة الطوابق وهو نوع الصورة الذى يظهر فى المطبوعات الرخيصة أو على الصوانى البلاستيكية أو على العلب ، مما يدعو الهاوى إلى التلوين بالأرقام وكل شىء يستخدمه وكل شكل يصوره يصفه بخط صلب غير متنوع الحواف بحيث يبدو كأنه مطبوع وليس مرسوماً كما أن اللون أيضاً رتيب لا يتغير ويميل كولفيلد إلى استكشاف العلاقة بين الفنون الجميلة والثقافة الجماهيرية وخاصة الطرق المغشوشة للرؤية التى يبدو أن الجماهير تؤيدها وتشجعها وهو على ذلك ملتزم تماماً بالمزاج الشعبى ولكنه فى الوقت نفسه ينتقده بلا رحمة .

وقبل الانتقال لمناقشة أصحاب مدرسة فن البوب الأمريكيين الذين يختلفون تماماً فى أشياء عن نظرائهم البريطانيين ، ينبغى أن أقول شيئاً عن مجموعة الفنانين الأستراليين الذين يرتبطون بشكل أكبر ببناء فن البوب أكثر مما يعترف به البعض .

كان نجاح الفن الأسترالى المعاصر عندما عرض فى لندن فى سنوات ما بعد الحرب أحد ظواهر تجارة الفن «الأعمال الفنية» وكان قائد ورأس حربة

هذا النجاح هو سيدنى نولانى والصور التى ساهمت فى بناء صيته وشهرته هى سلسلة خصصها لأعمال الأسترالى الخارج على القانون نيد كيلى، وترجع أعمال «نيد كيلى» الأولى إلى الأربعينيات وهى بذلك سابقة على فن البوب بعدة سنوات.

وقد أنشأ نولان ، الذى كان رساماً تجريدياً ، أسلوباً جديداً من نوع «الساذج نابيف» كوسيلة لإظهار وطنية أسترالية متقدمة إلى حد ما . كما أن وضع التصوير الأسترالى كنوع من الفن السابق على فن البوب وضع مثير فى السياق الأمريكى وكذلك الإنجليزى لأنه من الواضح أن هناك جرعة ليست قليلة من القومية فى فن البوب الأمريكى، أو أنه من الواضح أن القومية ساهمت فى نجاحها الفجائى العارم . وقد وجد الأمريكيون فى ذلك انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذى يحيط بهم، كما رأوا فيه أيضاً تأكيداً على تفرد الرؤية الأمريكية وليس من قبيل المبالغة الأدعاء بأن فن البوب قد أدى إلى بناء أو إعادة بناء تاريخ الفن الأمريكى بحيث يتسع المجال لفنانين أمثال هوبر وحتى إلى أبعد من ذلك لفنانين أمثال فردريك إدوين تشيرشن.

وقد اكتشف هواة جمع الأعمال الفنية وتجارها فنانى البوب الأمريكيين وروجوا لهم . وقد تخلف النقاد والمنظرين طويلاً بعد هؤلاء المُتحمسين فى التعامل مع هؤلاء الفنانين. والواقع أن مؤسسة الفن الأمريكى تعتبر إنتصاراً لفن البوب كرفض لنفسه ولإتجاه إختارته لتشجيعه ، وإلى حد ما مازالت تبحث فى هذا، وقال هارولد روزنبرج المدافع المتحمس عن التعبيرية التجريدية عن الأسلوب الجديد:

«من المؤكد أن فن البوب قد اكتسب حق أن يطلق عليه «حركة» من

خلال عدد من المتلازمات وضغطه واسع الخيال وكمية الجدل التى آثارها ورغم ذلك فإذا كان للتعبيرية التجريدية زخم مستمر بقدر كبير فإن الزخم المماثل فى حالة فن البوب ذو قدر يسير لأن اصطناعيته الفطرية مع وجود ميزة السماح بنطاق محدد من الموضوعات لبحثها «أى شىء من فوط السفرة إلى بطاقات الولائم» نتج عنها رتابة نوعية يمكن أن تثير الاهتمام فى جلبة من هذا النوع ثم تنزوى بين عشية وضحاها ومازالت التعبيرية التجريدية تثقل نفسها من حيث الجودة والأهمية والقدرة على إبداع عمل جديد ، بالإضافة إلى إنتاج مُخَضرميها وشبابها من الفنانين ومازالت هى الطليعة فى ما سيأتى مستقبلاً ؟ إنه سباق خيول . .

والواقع أن فن البوب شكل تحدياً للتعبيرية التجريدية أو بدا الأمر كذلك بثلاث طرق مختلفة هى أن فن البوب كان تشخيصياً بينما التعبيرية التجريدية فى مجملها تجريدية، وكان البوب جديداً وأكثر أمريكية من التعبيرية التجريدية.

وقد اختلف أصحاب مدرسة «فن البوب» الأمريكيون الرواد أمثال جيم داين وأولدنبرج و روزنكست ولختنشتاين ووارول بشكل كبير عن بعضهم ، فكان جيم داين وكلايز أولدنبرج أقرب إلى «الدادية الجديدة» التى ناقشتها آنفاً، وتمتع داين بصفة خاصة بسمتين تربطاه بشكل وثيق براوشنبرج وجونز، فقد كان من حيث الجوهر رسام تجميعى أو تركيبى وكان موضوعه عبارة عن متنوعات من الواقع وفى أعماله المتميزة من أشياء جاهزة كان داين يستخدم أداة أو فستان أو حوض غسيل أو دُش أو بعض الأدوات ويثبتها

فى قماش الرسم ويخلق بيئة لها باستخدام خطوط فرشاة حرة وغالباً ما تحمل الأشياء التى يمثلها فى عمله أسماءها بعناية .

كما جرب أولدنبرج(٤٣) فى آثار زحزحة الأشياء فكانت هذه الأشياء عنده تتأرجح بين عالمى النحت والتصوير «الرسم» وتتراوح هذه الأشياء من أقراص الهامبورجر الكبيرة إلى نماذج ليست صورة طبق الأصل من أحواض الغسيل ومضارب البيض وكانت تتكون غالباً من الفنيل المحشو بألياف حريرية «كابوك» .

وقال أولدنبرج فى هذا السياق «إننى أستخدم التقليد الساذج «ناييف» ليس لأنى أفتقر إلى الخيال أو أريد أن أقول شيئاً عن عالم الحياة اليومية ، فأنا أقلد : ١ ـ أشياء . ٢ ـ أشياء مخلقة ، وعلى سبيل المثال ، علامات ، هى أشياء صنعت دون نيه إبداع «فن» وتتضمن بسذاجة سحراً له وظيفة معاصرة . فأنا أحاول أن أحمل هذه الأشياء عبر «أسلوبى الساذج» وهو أسلوب غير إصطناعى والأكثر من ذلك أننى أحمّلها بكثافة وأسهب فى مرجعيتها ولا أحاول أن أبدع «فناً» من خلالها ، ينبغى أن يكون ذلك مفهوماً . فأنا أقلد هذه الأشياء لأننى أريد أن أعود الجمهور على ملاحظة قوة الأشياء ، وهو هدف نعليمى .

---

(٤٣) أولدنبرج Oldenberg فنان أمريكى شهير ، ولد فى السويد (١٩٢٩) . وليد واحد من أهم فنانى الولايات المتحدة فى الستينيات . وقد اشترك مع جماعة «البوب» . وقدم أول تجهيز فى الفراغ Enuironmental سنة ١٩٦٠ ، وأول هابننج Happening سنة ١٩٩٢ ، وأيضاً أول بورفورمانس Performance سنة ١٩٦٢ . ولعله يعد أول رائد لحركة التحولات الحديثة فى الفن منذ الستينيات . المراجع .

وعلى ذلك فهو أيضاً «أولدنبرج» يهتم بالواقع مع إضافة عنصر الرمزية «الطوطمية» .

ويختلف جيمس روزنكست وروى لختنشتاين عن داين وأولدنبرج لأنهما يقبلان إلى حد كبير حدود السطح المستوى، ولأنهما ينتميان إلى مدرسة الشكل . ويبدو الآن أن لختنشتاين هو الذى ارتفع إلى مستوى يفوق الآخرين فهو ليس معادياً لكلمة «فن» كما كان أولدنبرج . وقال على سبيل المثال أن «المفهوم المنظم هو ما يدور حوله الفن برمته» ويضيف أن عملية النظر إلى الصورة ليس له علاقة بأى شكل خارجى تأخذه هذه الصورة بل له علاقة بأسلوب بناء نموذج موحد للرؤية .

وكانت أعمال لختنشتاين الأولى قائمة على مسلسلات كوميدية ، حتى النقط التى تشكل جزءاً من عملية طباعة لون رخيصة قد أعيد إنتاجها بشكل دقيق . وقال هذا الفنان ذات مرة لأحد المشاهدين : «أعتقد أن عملى يختلف عن المسلسلات الكوميدية ، ولكننى لن أطلق عليه تحولاً ، إن ما أقوم به وأفعله هو شكل بينما المسلسل الكوميدى ليس له شكل وهذا يعنى أن أستخدم العالم . والمسلسلات الكوميدية لها شكل ولكن لم يبذل أحد جهوداً لتوحيده بصورة مكثفة ، فالهدف يختلف ، فأنا أريد أن أصور وأنوى التوحيد . وعملى يختلف فعلياً عن المسلسلات الكوميدية فى أن كل علامة هى حقيقة فى مكان مختلف رغم أن الاختلاف يبدو بسيطاً .

وهذه وسيلة لتوحيد سطح الصورة ، والصورة جزء من استراتيجية وهناك هدف يمكن ملاحظته بوضوح فى سلسلة «خطوط للفرشاة» وهو الشكل الدقيق المتماسك للعلامات «أسلوب المسلسلات الكوميدية» التى قد

يرسمها فنان التجريدية التعبيرية بضربة واحدة من فرشاته . وتعتبر هذه السلسلة تجربة فى «الإزالة» وهى الكلمة التى تظهر غالباً فى معالجة لختنشتاين، وهى أيضاً محاولة تجعل الجمهور يتساءل ويتجادل حول قيمة معالجته .

وهذا يثير مسألة القيم التى طرحها أصحاب مدرسة فن البوب أنفسهم ومن الجوانب المتميزة والمربكة فى فن البوب رغم أنه فن تشخيصى هو أنه يبدو غالباً غير قادر على استغلال الصورة عند ملاحظتها لأول وهلة ، فالصور التى يستخدمها ، لكى تكون قابلة للتنفيذ يجب أن يتم معالجتها بشكل ما . وقال روزنكست فى هذا السياق: «إننى أعالج صورة لوحة الإعلانات كما هى، فأنا أرسمها كإعادة إنتاج لأشياء أخرى وأحاول الابتعاد عن صورتها الأصلية بأقصى قدر ممكن». وقد جمع قطع صورة لوحة الإعلانات معاً بطريقة يجعلها تعطى تأثيراً تجريدياً .

وبالمثل فإن صور توم وسلمان العارية تتحول إلى خيالات مظللة مسطحة تحكمية يختفى منها الحضور البشرى .

ويمكن المقارنة بين روزنكست ولارى ريفرز وأفضل تعريف لهذا الأخير هو أنه «يقترب من فن البوب أو شبيه فنان البوب» .

ويعتبر ريفرز فناناً مغرياً ومثيراً فهو يرسم ويلون بطريقة ترضى معجبيه من الانطباعيين . ويبدو أنه يدين بصفة خاصة لمانيت بقدر كبير، فالصورة التى يتعامل معها أحياناً تذكرنا بفن البوب لأنه يهتم بموضوعات مثل حزم الأمتعة وتصميمات الأوراق النقدية إلى آخره . ولكنه دائماً يهتم بإيجاد

متنوعات فنية على هذه الاهتمامات وليس التقليد، كما أنه مستعد أيضاً لينقل مباشرة من الطبيعة ويعالج بعض هذه الصور كنوع من درس المفردات، فهو يضع أسماء أجزاء الجسم بعناية على الصورة العارية لفتاة ولكن باللغة الفرنسية وليس بالإنجليزية . وهناك لوحات أخرى يقطعها من أجل تجربة معينة ، مثل حادث مرور. والميزة البارزة فى كل هذه الأعمال هى نوع من الميل المنظور ، كما لو كان الفنان غير قادر على التركيز على الموضوع الأصلى الحقيقى لفترة طويلة من الزمن .

ويبدى جورج سيجال نفس اللا حول ولا قوة عندما يواجه واقعاً موضوعياً فأعماله النحتية تتكون من خلال نماذج مصبوبة من الموضوعات وليس من خلال عملية النقل التقليدى من نموذج «موديل»، كما لو كان الفنان لا يثق فى رؤيته الخاصة للموضوعات .

والمثير للجدل ، والأكثر شهرة أيضاً من بين أصحاب مدرسة فن البوب الأمريكيين هو أندى وارول الذى تخرج أعماله إلى ما وراء الحدود التقليدية للرسم والتلوين، فقد صنع أفلاماً عديدة وكان يدير ملهى ليلياً يدعى «فلفث إندرجراوند» وهو يتمتع بنوع من الشهرة التى يحصل عليها ممثل مشهور أو نجم سينمائى وعندما أقيم أول معرض لأعمال وارول فى فيلادلفيا عام ١٩٦٥ كان التزاحم هائلاً لدرجة أنه تعين رفع بعض المعروضات خوفاً عليها من التلف . وكان من الواضح أن الجمهور يريد أن يشاهد الفنان نفسه وليس أعماله . غير أن مواقف وارول تجاه فكرة «الشخصية» غير واضحة ، فقد لقب الممثلين فى أفلامه «بكبار النجوم» من ناحية ، وأعلن

عن رغبته فى أن يكون هو نفسه آلة ، من ناحية أخرى ، لينتج منتجات صناعية ، وليس أعمالاً فنية .

وقال ساموريل أدافر جرين فى كتيب تقديم معرض فلادلفيا ، مشيراً إلى وارول :

«إن لغته التصويرية تتكون من نماذج معروفة ، ولم تعرف أى ثقافة سابقة حتى عصرنا هذا العدد الكبير من السلع التى لا تحمل صفة «الشخصية» فهى من إنتاج «الآلة» ولم تمسها يد بشر . ويستخدم فن وارول القوة البصرية وحيوية الرؤية وهى مهارات تحدت إختبارات الزمن فى عالم الإعلان الذى يعنى أكثر ما يعنى بالغلاف أكثر مما يحتويه هذا الغلاف من الداخل. ويتقبل وارول ، أكثر من أنه يناقش، عاداتنا الشعبية وأبطالنا الشعبيين ، وبقبوله حتمية وجودهم ، يكونون أكثر سهولة فى التعامل معهم أكثر من معارضتهم . . فنحن نقبل الأسطورة الممجدة تفضيلاً لحقيقة وأمانة التجربة الفورية لدرجة أن الأسطورة تصبح مكاناً مشتركاً وفى النهاية خالية من السمات والصفات التى أثارت اهتمامنا فى بادىء الأمر» .

والحقيقة أن وارول يبدو أكثر من بقية أصحاب مدرسة «فن البوب» مهتماً بتحديد رد فعلنا لما هو موجود أمامنا ، فكثير من صوره تتضمن ارتباطات مروعة مثل السيدة جاكلين كيندى عقب اغتيال زوجها ، والفنانة مارلين مونرو عقب انتحارها وصور المشبوهين من المجرمين وحوادث السيارات والكرسى الكهربائى وجنازات زعماء العصابات والتمرد العنصرى . ويكرر الصور مرات عديدة بتكبير فوتوغرافى ثم يطبعها على القماش بطريقة «سيلك سكرين» والتعديل الوحيد الذى يجريه هو إضافة لون صناعى قاسى

والتكرار واللون هى وسائل الخواء المعنوى والجمالى الذى تم إحداثه عن قصد. ونلاحظ أنانية وارول عندما نشاهد صوره ولكن حتى هذا الشعور نادراً ما يؤثر فينا .

وقال فرانك أوهارا الشاعر والناقد الفنى ذات مرة أن كثيراً من فن البوب هو فى جوهره عملية «وضع» وهو محاولة مقنَّعة لاكتشاف إلى أى مدى يتقبل الجمهور بالضبط . وقال لختنشتاين[٤٤] أيضاً فى حديثه عن بداية فن العامة فى أمريكا «إنه من الصعب أن تجد صورة تحظى بسمعة سيئة بحيث لا يرضى أحد أن يعلقها فكل واحد يعلق أى شىء وكل شىء وينحى وارول[٤٥] بهذا الموقف إلى أقصى حدوده ولذلك فإن كثيراً من أعماله تكون من النوع الخاص والأرستقراطى جداً . ويبدو ذلك فى اهتمامه المسيطر بغرفة النوم ، على سبيل المثال ، فقد أخرج فيلماً لرجل نائم ، وليس أى شىء إلا النوم الذى استمر أكثر من ست ساعات.

وقد حظيت البيئة والحدث بأهمية خاصة وجديدة مع ظهور فن البوب وكان هناك عدة أسباب لذلك أحدها أن فن البوب تخصص فى «المعطى» وقد أدى هذا بالفنانين إلى التجريب فى إعادة إنتاج ما هو فى الواقع حرفياً . وتدخل أعمال إدوارد كينهولز فى هذه الفئة ، وكان هناك أيضاً الاهتمام

---

(٤٤) روى لختنشتاين Lichtenstein (١٩٢٣) فنان أمريكى من رواد «البوب» مثل روزنكويست Ra-senquist (١٩٣٣) ووارول (١٩٢٨ ـ ١٩٨٧) وتتركز أعمال لختنشتاين فى استخدامه لعناصر المجتمع الأمريكى الاستهلاكية مثل الهامبورجر ، والساندويتش. فى لوحاته التى شغلها عادة بنقاط متجاورة من التبقيع اللونى .

(٤٥) آندى وارول Warhol (١٩٢٨ ـ ١٩٨٧) وهو زميل لختنشتاين . وقد بدأ فناناً تجارياً بين أعوام ١٩٤٩ ـ ١٩٦٠ ، إلى أن صار فى الستينيات واحداً من أهم فنانى البوب.

الاستهلاكى الذى وجهه أصحاب مدرسة «فن البوب» إلى ظاهرة الثقافة الشعبية التى ضمنت التجارب المغلفة مثل القاعات المسلية والمعارض الجانبية فى السيرك ، مثل «نفق الحب» ومن أمثلة ذلك «غرفة الحب اللانهائى» التى صنعها يايوى كوساما فى عام ١٩٦٥ / ٦٦ التى تستخدم أسلوب أرض العرض الخالص ذى الفراغ المساحى المذهل ويتم توسيعه باستخدام عدة مرايا .

والأعمال الكلاسيكية التى تصور «الحدث» فى فن البوب مثل «حادث سيارة من إنتاج جيم واين و«أيام المتجر» من إنتاج كلايز أولدنبرج قد حدثت فى بيئات أقامها هؤلاء الفنانون خصيصاً لها وتضمن «الحدث» امتداداً لحساسية الفن ، أو بعبارة أدق «بيئة مكونة من ملصقات» ، تحولت إلى وضع يتألف أيضاً من أصوات ، واستغراق زمنى ، وإيماءات وأحداث رئيسية وحتى روائح . وظلت جذورها فى استوديو الفنان وليس على المسرح. فلم يحصل المشاهد على مصفوفة الحبكة الدرامية والشخصية بل بدلاً من ذلك حصل على مجموعة أحداث رئيسية كان عليه أن يأخذها على مسؤوليته الخاصة . كان «حادث السيارة» إعادة بناء موضوعية لأحداث رئيسية نتجت عن حادث مرور ويتضمن هذا مقارنة بقطعة بيئية مختلفة تماماً صورها «بويز»[٤٦] كما جاء فى الفصل الأول .

وقد اختلفت الأحداث التى طرحها الأوروبيون عن الأحداث التى

---

(٤٦) جوزيف بويز Beuys (١٩٢١ ـ ١٩٨٦) فنان ألمانى شهير . كان فنان بورفارمانس . ونحات ، ومحاضر ، ومن فنانى مدرسة العناصر المركبة سابقة التجهيز Assemblage . ومؤسس ما يعرف بمنظمة الديموقراطية المباشرة . فضلاً على أنه رسام ، وصاحب تجارب مرموقة فى فن الفيديو .

«صورها» الأمريكيون والتى سبقتهم بعدة وسائل ، فكانت الأحداث الأوروبية أكثر تجريدية وأقل خصوصية من سابقيها . فقد توجهت كثير من طاقتها إلى استكشاف الأوضاع القصوى . وأحياناً يبدو أن الفنانين الذين شاركوا فيها منخرطون فى بحث يائس عن «غير المقبول» أو ما لا يُقبل ، بحث عن سلوك يعيدهم إلى موقف المتمردين وأعداء المجتمع .

وفى الوقت نفسه كان هناك نزعة أقل نحو رؤية هذا النشاط كنوع من الصخب فى عالم الفن . فقد قضى الفنان الإنجليزى ستيوارت بريسلى عدة ساعات بلا حراك فى حوض استحمام ملىء بالمياه مع أحشاء حيوانات من أجل تصوير حدث واحد . والأكثر تطرفاً من ذلك هو العمل الذى قامت به مجموعة متنوعة من أعضاء مجموعة فيينا فى النمسا ومن بينهم هيرمان نيتش وأوتومويل وجانتر بروس ورودلف شفارتزكوجلر ، فكانت غالبية أعمالهم تعبيرات مطلقة العنان من الفانتازيا السارية الماسوشيستية[٤٧] وقد ادعى نيتشى أنه أخذ على عاتقه ما يبدو سلبياً وغير مستصاغ ومعاكس وقديم من الأعمال والعاطفة وهستيرياً سلوك التضحية حتى يجنبك «أنت» التلطيخ والغوص المخجل فى النهايات القصوى .

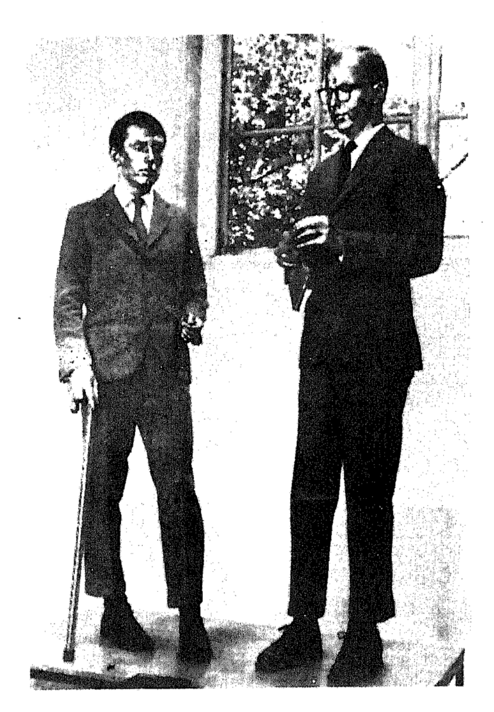
ولم يكن كل ما قدم من أعمال فى أوروبا جاداً، فالفنانان الإنجليزيان جيلبرت[٤٨] وجورج قد بنيا شهرتهما بعمل أطلق عليه «تماثيل صداحة» قام

---

(٤٧) «الماسوشيستية» صك هذا الوصف الكاتب النمساوى «ليوبولد فوق ساخر ماسوخ» -Sacher Masoch†(١٨٣٦ـ ١٨٩٥) وهى الحصول على متعة اللذة من خلال القسوة والتعذيب ، وتحطيم الذات .

(٤٨) جيلبرت وجورج Gilbert& George أما جبليرت فهو إيطالى ولد سنة ١٩٤٢ . والثانى بريطانى ولد سنة ١٩٤٣ . وفى عام ١٩٦٩ ابتكر نفسيهما باعتبارهما تمثالان يغنيان . وقد قاما بطلاء جسديهما بمادة مذهبة وبدوا حركة شبيهة بحركة الماريونيت . وهما فنانان يعملان معاً ، ويعرضان معاً . وحاز أسلوبهما على شهرة واسعة قاربت نجوم موسيقى البوب .

فيه الفنانان بالوقوف على قاعدة وقلدا أغنية «تحت الأقواس» التى تتردد فى قاعة موسيقية . وكانت الفكرة عبارة عن اهتمام بالأسلوب واستخدامه وقد أفرغ الأسلوب من محتواه وأبعد عن سياقه وتم اختباره ككيان مستقل ومنفصل . وفى النهاية فإن مسألة التقسيم ، أو الافتقار إليه بين المبدع وما يُبدعه قد ظهرت . وقد وصف جلبرت وجورج نفسيهما بأنهما «تمثالان حيان». وكان هناك أكثر من دلالة على أن كل ما فعلاه كان ينظر إليه على أنه فن .



جلبرت وجورج ـ نحت غنائي ـ ١٩٧٠



الفصـل السادس

الفن البصرى والفن الحركى « Op (٤٩) and Kinetic art »

فعندما جاء « الفن البصرى » عقب فن البوب ، كظاهرة صحفية ، كان هناك إتجاه طبيعى بين الصحفيين فى أن يبحثوا عن أكبر عدد ممكن من أصحاب مدرسة « الفن البصرى » وهكذا كان الانخراط فى هذه الفئة بالنسبة للفنانين الذين يهتمون بالتأثيرات البصرية أمراً هامشياً فى الحقيقة ، وكانت الطريقة التى عرض بها الفن البصرى كشىء ظهر فجأة على الساحة نوع من التشويه بدرجة أكبر ، أكثر مما حدث بالنسبة لفن البوب . والواقع أن الفن البصرى ، مثله كمثل تجريد « الحافة الصلبة » كانت له جذور عميقة فى تقاليد مدرسة « الباوهاوس » وكان تداعياً لنوع من التجارب التى شجعت عليها مدرسة « الباوهاوس » .

وهذا الاغتيال الصحفى الذى كانت له آثاره على شكل الفن البصرى والفن الحركى نتجت عنه هذه الوسائل فى التعبير الفنى التى انزوت إلى ظلام

---

(٥٢) أوب Op Art مصطلح فى الفن نشأ فى الستينيات لأعمال تجريدية تنحى إلى إشاعة خداع بصرى للعناصر البنائية المرسومة التى تعبر فوق بعضها باعتبارها ضوء على مساحة الرسم . ومن رواد هذا الاتجاه رايلى . وفاساريللى ، وألبرز .

(*) أما Kinetic Art فهو مصطلح فى الفن نشأ فى العشرينيات على يدى الفنان المستقبلى الإيطالى بوتشيونى Boccioni ، وقد تطورت الفكرة فيما بعد على يدى دوشامب Duchamp ، وجابو Gabo . وفى الخمسينيات أخذت أعمال Schoffe تنتج إيحاءات ديناميكية حركية فى تماثيله مستفيدة من الخداع الضوئى الذى تميزت به مدرسة الـ Op .

مُبهم بعد فترة من النجاح الأولى فى البداية ، واستمرت شهرة بعض الأعمال القليلة مثل أعمال الفنانة البريطانية بريدجت رايلى ولكن مع حلول نهاية السبعينيات اعتبر الفن البصرى والفن الحركى قد وصل إلى طريق مسدود على المستوى الجمالى والتاريخى رغم أنه كان هناك اهتمام بتطبيقات الفن على ابتكارات علمية جديدة مثل تكنولوجيا الكمبيوتر « الحاسب الآلى » والصورة المجسمة .

وإذا تتبعنا المصدر الأوحد للفن البصرى فى فترة ما بعد الحرب فلا جدال أن يكون هذا المصدر هو فيكتور فاساريلى المجرى الأصل الذى ولد عام ١٩٠٨ ودرس فاساريلى الطب ثم ذهب إلى مدرسة فنية تقليدية وفى عام ١٩٢٩/٢٨ كان يدرس فى أكاديمية موهلى تحت قيادة إلكسندر بورتنيك ، خريج الباوهاوس من بودابست . ثم استقر فاساريلى فى فرنسا وقد صرح فاساريلى بأن الشخصية الوظيفية للفن التشكيلى قد تكشفت أمامه خلال فترة باوهاوس بودابست .

وقد بدأ فاساريلى كفنان حفر ثم عاد إلى التصوير اللونى فى عام ١٩٤٣ ، ويعتبر فاساريلى فناناً غنياً ومركباً ويمكن أن يطلق عليه بسهولة من مدرسة الفن البصرى وليس شيئاً آخر . ويشمل عمله « الكتاب » فى فترة ما بعد الحرب مجموعة كبيرة ومركبة من الأفكار ذات العلاقة وإحدى أهم هذه الأفكار هى فكرة العمل التى ترى الفن باعتباره نشاط عملى وقد جعل ذلك منه عدواً لفكرة التجريد الحر كما قال هو ذاته فى عام ١٩٥٠ :

« لقد أصبح الفنان حراً ويستطيع أى شخص أن يدعى لقب فنان لنفسه أو حتى يدعى أنه عبقرى وأى بقعة لون أو رسم تخطيطى أو حتى خط

تحديد خارجى يدعى صاحبه أنه عمل «فنى» باسم الحساسية الموضوعية . ويسود النبض فى عالم التكنولوجيا ، حيث يتم تحطيم الأسلوب الفنى المتميز الشريف لصالح التكوين الخيالى العشوائى » .

ولكن فاساريلى كان على استعداد لأن يذهب أبعد من هؤلاء الذين يدينون التجريد الحر من خلال إقتراحه أننا نرى الفنان كمجرد رجل يصنع نماذج مقولبة يمكن إعادة إنتاجها عندما يريد ، أى أن قيمة النموذج المتقولب لا توجد فى ندرة الشىء بل فى ندرة النوعية التى يمثلها . فقد شعر أن جميع الفنون التشكيلية تكون وحدة وأنه لا حاجة إلى فصلها وتقسيمها إلى فئات ثابتة مثل التصوير « اللونى» والنحت والحفر أو حتى فن المعمار . وقال فى هذا السياق :

« إن عصرنا الذى يتميـز بالجور على الأساليب الفنيـة والسرعة وعلومه الجـديدة ونظـرياته واكتشافاته ومـواده الجـديدة ، يفـرض قانونه علينا . فالفـن التجـريدى ، الـذى يتخـذ مفهـوماً جـديداً الآن ، يختـلف عن منهجـه ، مـازال يرتبط بالعـالم السابق ، يرتبط بالفـن القـديم ، بأسلوب فنـى شائع وتمثيـل شكلى يشـده إلى الوراء ويلقى بظلال الغموض على فتوحاته » .

وينظر المرء إلى هذا التعليق باحترام ، لكنه ينبغى القول أن فاساريلى كان من عدة نواح فناناً منقسماً بطريقة تدعو للفضول ، حيث كان أقل من حيث الابتكار عما هو عليه من حيث خصوبة أفكاره الجديدة ومفاهيمه فكانت أعماله التجريدية ـ غير المركبة ـ على سبيل المثال ما تدين بالشىء الكثير لعمل أوجست هيربين قبل أربعين عاماً . وقد اعترف فاساريلى أنه

ينتمى جزئياً إلى مفردات هيربين فى اللون والشكل «الأشكال وعلاقتها باللون ولكن بدون مرجعية طبيعية تستخدم كوحدة فى تجمعات أكثر تعقيداً». وقد ادعى أنه يستخدم مفرداته بطرق جديدة تحرر نفسها من وسائل هيربين التى مازالت تقليدية من حيث التكوين ولكن الاختلاف لم يكن مذهلاً كما كان يحاول أن يجعلنا نفترض ذلك . وعلى ذلك كان من الطبيعى أن يركز اهتمامه على استكشافه للآثار الحركية ، وهى مصدر معظم الأشياء الأصلية التى أنتجها .

وقد كانت « الحركية » ذات أهمية بالنسبة لفاساريلى لسببين أحدهما سبب شخصى وهو كما قال لنا « إن فكرة الحركة قد استحوذت علىّ منذ طفولتى » والسبب الثانى هو الفكرة الأكثر عمومية أن الصورة التى تعيش بواسطة الآثار البصرية توجد جوهرياً فى العين والعقل من المشاهد وليس فقط على الحائط ، فهى تكتمل ذاتياً فقط عند النظر إليها .

وقد بدأت بالفعل فى استخدام مصطلحات مثل « الفن الحركى » و «الفن البصرى » بالتبادل ، والواقع أن الأول بالنسبة لى يبدو مصطلحاً أفضل ، فالفن الحركى يمكن أن يغطى كثيراً من فئات الأشياء » .

وقبل كل شىء ، هناك أعمال فنية تبدو متحركة أو متغيرة ، رغم أنها فى الحقيقة أستاتيكية « ساكنة » وقد تكون هذه الأعمال من بُعدين أو ثلاثة أبعاد ، فقد اهتم فاساريلى على سبيل المثال بالصور «الزيتية» وبالأعمال التى تتألف من مستويات منفصلة وبالشاشات والأشياء ذات الأبعاد الثلاثة وتعتمد الأعمال الأستاتيكية «الساكنة» فى حركيتها على عمل الضوء وعلى ظاهرة بصرية معروفة جيداً ، مثل اتجاه العين لتكوين صور بُعدية عندما

تواجه تناقضات شديدة السطوع من الأبيض والأسود أو تجاور بعض الدرجات اللونية .

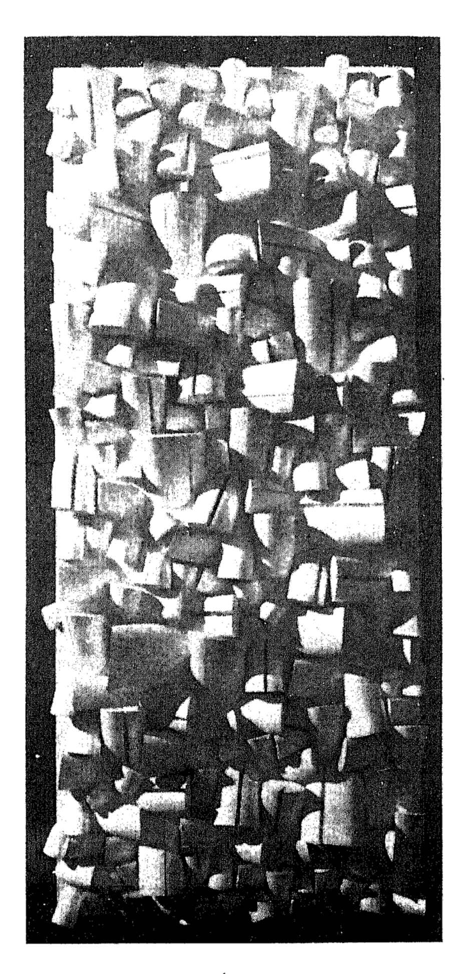
والشيء الثانى أن هناك أشياء تتحرك بصورة عشوائية دون قوة ميكانيكية مثل متحركات ألكسندر كالور . وثالثاً هناك الأعمال التى تتحرك ميكانيكياً والتى تستخدم الأضواء والمغناطيس الكهربى أو حتى الماء والحاجة إلى الدقة فى الأعمال من الفئة الأولى وكون الأعمال من الفئة الثانية والثالثة هى فى الحقيقة آلات ، رغم أنها من نوع بسيط ، تعطى الفن الحركى مبالغة ميكانيكية . فهو يبدو أنه يقف على حدود فن يتم إنتاجه فعلاً باستخدام الآلات وليس بواسطة البشر ، ورغم ذلك فإن هذا إفراط فى التبسيط .

ومن المؤكد أن بريدجت رايلى على سبيل المثال التى قد تكون أكثر الفنانين عبقرية فى فئة الفن الحركى الذين أنتجوا أعمال ذات بُعدين ، سوف ترفض الافتراض بأن أعمالها لا تعنى بالتعبير عن المشاعر أو تواصلها . فإن عملها غالباً ما يكون مبرمجاً بشكل معقد ، أى أن الأشكال وعلاقتها ببعضها تؤلف سلسلة رياضية محسوبة مسبقاً ولكن التطورات يتم التوصل إليها بشكل غريزى . وقد عملت السيدة رايلى ذات مرة باستخدام الأبيض والأسود فقط ولكنها تحولت الآن إلى مرحلة استخدمت فيها الألوان الصامتة فقد رسمت سلسلة من الصور الملونة المُذهلة التى تستكشف الطريقة التى يمكن أن تكون بها لوناً واحداً من خلال وسائل بصرية ، حتى تختلط مع بعضها أو الطريقة التى يمكن من خلالها أن يتحرك سطح الصورة بالكامل من الساخن إلى البارد « لونياً » من خلال تطور الدرجات اللونية . ولا يظل السطح صامتاً بل يموج بطاقة عضلية ، على خلاف ما يقوم به المصورون الذين يستخدمون الألوان .

ويمثل المرحلة الثانية من الفن البصرى العمل الذى يوجد به بروز طفيف جداً ويستخدم هذا البُعد الإضافى غالباً لإيجاد مستويات لونية تتحرك بتحرك المشاهد من موقعه بالنسبة لها . والأعمال التى تسمى « الألوان الفيزيقية » أو « الألوان العضوية » التى ينتجها الفنان الفنزويلى كارلوس كـروز دييز تتميز بهـذه الطبيعـة وكذلك أعمال الفنان الإسرائيلى ياكوف عجـام . والمبدأ المستخدم يشبه الذى يوجد فى بعض « الصور الخداعية » التى تم إنتاجها فى العصر الفيكتورى حيث تستبدل صورة بأخرى فجأة وفقاً لوجهة النظر التى يتخذها المرء .

وهناك فنان فنزويلى آخر هام هو جـ . رسوتو الذى استخدم فى بعض الأحيان آثاراً من نفس هذا النوع . وقد تأثر سوتو فى الأصل بكل من موندريان ومالفيتش ، فرسم فى مطلع الخمسينيات لوحات صدرت تأثيراتها من تكرار الوحدات التى كانت مرتبة لدرجة أن إيقاع ترتيبها يبدو أهم للعين من أى جزء بمفرده وعلى ذلك كانت الصورة « اللوحة » ، بالدلالة ليست شيئاً كاملاً فى حد ذاته . بل جزءاً مأخوذاً من نسيج كبير لا نهائى كان ينبغى على المشاهد أن يتخيله ثم اهتم سوتو بتأثيرات « ما بعد الترتيب » بالضبط كما فعل فاساريلى ، فقد رسم نموذجين على قماشتين متجاورتين ثم رفع واحدة عن الأخرى قليلاً وكان يبدو أنهما يختلطان فى فراغ جديد يتأرجح بين مقدمة ونهاية المستويين اللذين يوجد بهما القماش .

ثم بدأ سوتو فيما بعد سلسلة من التجارب على الشاشات « اللوحات » المخططة التى كان لها لوحات معدنية تظهر فى مقدمتها أو قضبان معدنية أو أسلاك تتدلى حرة طليقة أمام هذه الأرضية المهتزة .



سيرجيو دى كمارجو ـ نقش بارز أبيض كبير ـ رقم ٣٤ / ٧٤ ـ ١٩٦٥

وتميل الاهتزازات ، من الناحية البصرية إلى ابتلاع أو تذويب الأجسام الصلبة البارزة أو المعلقة ، ومع تحريك المشاهد لعينة تنشأ موجة جديدة من النشاط البصرى فى كل لحظة ، وأكثر الأعمال كثافة من أعمال سوتو هى اللوحات الكبيرة من القضبان التى يبدو أنها تذيب جانب الغرفة بالكامل فتطرح جميع ردود فعل المشاهد الغريزية على فراغ مغلق فى محل تساؤل وجدل.

وكانت المجسمات البارزة التى أنتجها الفنان الأرجنتينى لويجى توما سيلو ذات علاقة بأعمال سوتو ولكنها تستخدم مبدأ يختلف قليلاً ، فقد ربط توماسيلو سلسلة من المكعبات الفارغة بزاوية إلى سطح أبيض والمكعبات نفسها بيضاء من الخارج ولكنها ذات ألوان زاهية من الداخل وترك أحد الأسطح غير المرئية بالنسبة للمشاهد مفتوحاً ، ونتج عن ذلك من خلال الانعكاس آثار ضوء خافت ملون لامع على الأرضية التى ثبتت عليها المكعبات.

أما المجسمات البارزة وأعمال النحت من إنتاج الفنان البرازيلى سيرجو دى كامارجو فتقع على حدود الفن الحركى ولكنها من المؤكد وثيقة الصلة بأعمال توماسيلو . ويستخدم كامارجو وحدات أسطوانية صغيرة موضوعة بزاويا عشوائية بحيث لا يكون المستوى المتكون عند نهاية الإسطوانة مربعاً أبداً بالنسبة للمشاهد حتى يستطيع أن يغطى أسطح عمله وغالباً ما كان هذا العمل باللون الأبيض حتى تلعب كل قطعة دوراً معقداً من الانعكاسات والظلال ، وهنا أيضاً كما هى الحال فى أعمال فنانى أمريكا اللاتينية «الجنوبية» الذين ناقشتهم آنفاً ، يبدو أن هناك رغبة لتذويب أى

شىء صلب ، أى شىء له وزن ، لصالح دور أثيرى للضوء واللون ، فقد أصبحت المسافات والمستويات والأشكال غامضة غير أن العمل يبدو بلا وزن أو طافياً برغم أن له كتلة فيزيقية فى الواقع وقد يظن أن اختصار الوزن ، أو عدمية الوزن ، كجزء من التقليد الحركى يرجع إلى ألكسندر كالدر الذى كان فناناً ، يبدو خفيف الوزن بكل المقاييس ، إلا أنه تحول إلى عامل مؤثر قوى فى الفن فى عصره . فقد عرض كالدر متحركاته فى الثلاثينيات وجاءت الفكرة الرئيسية من لعبة مسلية ودقيقة على شكل سيرك صنعها بنفسه ، ولكن المتحركات نفسها، تبدو وكأنها أخذت عدداً من الأفكار من رسومات ميـرو ، بما لها من جوانب ذات ألوان زاهية مثبتة فى أعمدة وأسلاك، وهذا فرض تؤكده رسومات كالدر التى تشبه أعمال ميرو فى طبيعتها ولكن كان هناك اختلاف هام بينهما وهو أن ترتيب الأشكال عند ميرو كان دائماً موضعياً حيث تتأرجح إحدى الدعائم الجانبية فى علاقة جديدة مع الأخريات . وإمكانيات الشكل بالطبع محكومة بأشياء مثل نقاط التوازن المختلفة وطول الأسلاك ووزن الدعائم الجانبية .

والفجائية المنظمة التى يُحدثها هذا النظام هى صفة مميزة للفن الحركى فى ما بعد الحرب إلى أقصى درجة . كما أنتج كالدر ، إلى جانب المتحركات ، ما أطلق عليه « المنحوتات الثوابت » وهى من أكبر الأعمال التى لا يمكن أن تكون جزءاً من أى أجزاء متحركة على الإطلاق . وهى تحدث ارتباطاً غير متوقع بين أعمال كالدر والأعمال النحتية التى أنتجها ديفيد سميث وأنطونى كارو اللذين سأناقش أعمالهما فى الفصل الثامن .

وفى الوقت نفسه ظل كالدر ، حتى فى المتحركات ، أكثر ابتكاراً وإبداعاً

من فنانين ينتجون الأعمال النحتية تستخدم نفس المبادىء كان أحدهم فقط هو جورج ريكى الذى حاكى متحركات كالدر من خلال قطع أكبر وزناً . وفيما يتعلق باهتمام معظم الناس ، كانت الأشياء التى تتحرك بقوة آلية هى التى تبدو الأحدث والأكثر إبهاراً عندما أصبح الفن الحركى صرعة العصر . والواقع أن الأعمال الفنية التى تحركها آلات لم تكن بالشىء الجديد كما تبدو ، وحتى إذا لم يكن من الضرورى مناقشة أشياء مثل نافورات فرساى فإن أعمال النحت التى تتحرك بقوة آلية هى شىء يمكن تتبع أصله إلى العشرينيات على الأقل ، فهو ينحدر من أصول بنائية ودادية . ففى عام ١٩٢٠ صنع نعوم جابو عملاً نحتياً تألف من قضيب إهتزازى مفرد وفى نفس العام صنع دوشامب ومان راى ما يسمى « روتو ريليف » أو المجسم الدوار وهو عبارة عن شريحة زجاجية دائرية تبدو عندما تدور أنها تحدث تصميماً خداعياً . وقد عكس الفن الحركى فيما بعد الحرب هذه الجذور المزدوجة، وقد حملت أعمال جون تينجلى ذات الحركة الميكانيكية قدراً كبيراً للتكوينات الميكانيكية التى صنعها بيكابيا فى أوج فترة المدرسة الدادية من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ فقد كانت رسومات بيكابيا صوراً ساخرة أنيقة للتصميمات والإسكتشات التقليدية للآلات التى قد لا تعمل أبداً وكانت إحداها مخصصة ببراعة لذكرى ليوناردو دافنشى ، وتستطيع الآت «تيجلى» أن تعمل فقط بانضباط ، فهى ترغى وتزيد ويشك المرء أنها غالباً ما تعمل وتتعطل فى نفس الوقت بما لم يتوقعه صانعها عندما أبدعها أول الأمر ، والواقع أنه أطلق عليها « آلات كاذبة » لأنها تتحرك دون أن تؤدى وظيفة أو أحياناً يكون لها وظيفة تعطى فقط تعليقاً ساخراً .

وقد صنع «تيجلى» آلات تستطيع أن تنتج رسومات تعبيرية تجريدية على سبيل المثال وقد تكون أشهر هذه الإبداعات الآلة التى تدمر نفسها التى صنعها تيجلى لتعرض فى حديقة الأعمال النحتية فى متحف الفن الحديث فى نيويورك فى مارس عام ١٩٦٠ وقد سببت هذه الآلة ضجة شهيرة . أما الفنان اليونانى تاكيس، فكان يختلف تماماً عن تينجلى رغم أنه كان دائماً مرتبطاً به . فعندما كان تاكيس يسخر من حماقة الآلات حماقة الرجال الذين يتعاملون معها ، كان يحاول استغلال إمكانات تكنولوجية جديدة .

وبعض هذه الأعمال المثيرة للاهتمام هى التى تستخدم مبادىء المغناطيسية ففى « الباليه المغناطيسى » على سبيل المثال علق مغناطيسين على خيطين يتدليان من السقف ويعمل مغناطيس كهربى على قاعدة ويتوقف ذاتياً بإيقاع منتظم فعندما يكون فى حالة عمل يجذب القطب الموجب لأحد المغناطيسيين المعلقين ويدفع القطب السالب للمغناطيس الآخر وعندما يكون فى حالة توقف ينجذب المغناطيسان إلى كل منهما الآخر، ويستخدم تاكيس مغناطيساً ليبقى إبرة معلقة تتذبذب فى الهواء . والجديد فى هذه الأعمال هو أنها لا توجد كشكل بل كطاقة غير مادية وليس لوظيفة مثيرة فى حد ذاتها . بل أن تستعرض عمليات الطاقة .

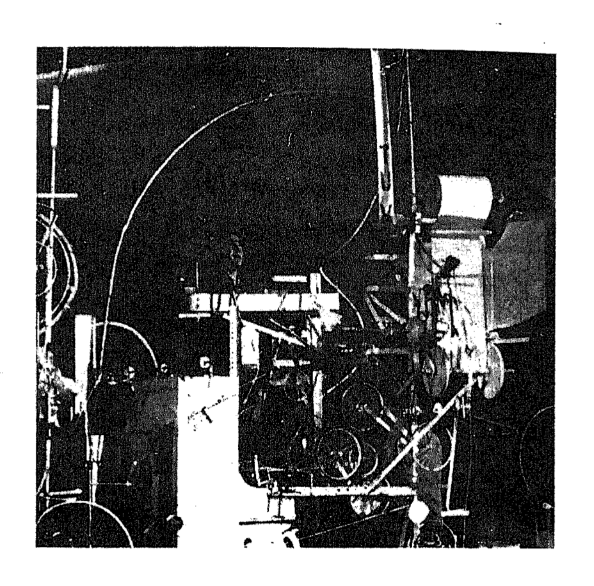
وقد تتضح وجهة النظر بصورة أكبر إذا قارنا عمل تاكيس مع عمل الفنان البلجيكى بول بيرى الذى ينتمى إلى التقاليد السيريالية بالتأكيد، كما ينتمى تينجلى لتقاليد الدادية . فنجد أن الأجزاء فى الآلات التى يصنعها بيرى تختفى عن الأبصار وقد علق أحد النقاد على أن عمل بيرى مثير للغموض عن قصد فإن الآلات التى يستخدمها تعمل داخلياً فى الخفاء ولا

تتحرك بأى شكل شديد التحديد والإيجابية ، فنجد فى أعماله مثلاً مجموعة من الكرات الصغيرة تصطك فى بعضها وتتحرك إلى أعلى فى اهتزازات غير محسوسة بدلاً من أن تتدحرج لأسفل كما نتوقع . وفى عمل آخر نجد حزمة من الإبر أو رقائق تصطك فى بعضها والمبهر فى الأمر هو أن الحركة هى مجرد جزء مما يقوله العمل ، فالأجزاء الأكثر بطئاً لها وجود شكلى يبهرنا ويفاجئنا قبل أن نلاحظ أنها فى الواقع تتحرك ، ولا ينطبق ذلك على أى من ابتكارات تاكيس عندما تتوقف عن الحركة .

ومع وجود هذا الولع بالأشياء غير المادية يبدو من الحتمى أن تاكيس قد أجرى تجارب على الضوء فكان عمله الشهير بعنوان « إشارات » هو عبارة عن أضواء ساطعة مثبتة عند نهايات قضبان طويلة مرنة ، وهى وسيلة أخرى للتعبير عن قوة الطاقة التى تحرك العالم .

وكان الضوء بصفة عامة هو الوسط المفضل للعديد من فنانى « الفن الحركى » وتختلف الطريقة التى استخدم بها بشكل كبير من فنان إلى آخر ، فقد استخدم الفنان الألمانى هينز ماك على سبيل المثال الحركة الآلية القائمة على مبدأ « التموج » فى شكل قرص يدور أسفل زجاج شفاف متموج تموجاً منتظماً يضفى على السطح ذاته نوعاً من الغموض وليست الحركة ذاتها هى التى تجذب اهتمامنا بقدر ما يجذبه الإرباك البطىء للأشعة الضوئية التى تنعكس علينا فتبدو وكأنها دوامة سائلية ثم تنسكب مرة أخرى .

ومن ناحية أخرى صنع الفنان الأمريكى فرانك مالينا صناديق ضوئية حيث تعرض أنماط ضوئية ملونة متغيرة على شاشة من زجاج معرق «مضلع»



جان تنجلي ـ تأبين نيويورك ـ ١٩٦٠

وكانت النتيجة مجرد امتداد للتجريد الحر ، أى صورة لا تصل إلى مراحلها النهائية أبداً بل تمر باستمرار بعملية التحول .

وكانت الأعمال التى قدمها فنانون أمثال ليليان لين ونيكولاس شوفر مفعمة بدرجة أكبر بالخيال والثورية رغم أن هذين الفنانين يختلفان عن بعضهما اختلاف الأضداد، فنجد فى عمل السيدة لين «انعكاسات ضوئية» تجتذب قطرات من سائل تحت سطح شفاف لمائدة دوارة وتدور فى اتجاه معاكس لحركة دورانها كرة أو مجموعة كرات شفافة ، ويتأثر السائل المتجمع فى القرص بحركة هذه الأجسام الصلبة ويتحول إلى أنماط شكلية هى بقايا الأشكال التى تكونها برادة الحديد بفعل المغناطيس ونستطيع ملاحظة هذه الأنماط الشكلية عن قرب عندما يضاء العمل إضاءة ساطعة .

أما شوفر فهو فنان من مدرسة الباروك ويتحرك عمله ويسطع فيصدر حزماً ضوئية وانعكاسات ضوئية ساطعة . وهو يجمع بين حركة قطعة نحتية من الفن الحركى مع الانعكاسات الضوئية التى تزيد من عمق الحركة فى الفراغ ويتحول الحيز الهوائى المحيط بالعمل النحتى إلى كيان غامض ، وفى إحدى المرات ذهب شوفر لأبعد من ذلك بإنتاج عمل يتفاعل مع كثافة الضوء والأصوات وأجرى أيضاً تجارب بالتجمعات الضوئية والحركة والموسيقى فى برج الصوت والضوء الذى بناه فى « ليج » فى عام ١٩٦١ ، وبدا أن عملاً من هذا النوع يترجم تجارب القرن السابع عشر إلى مصطلحات عصرية ونجد أن بعض مشروعات شوفر هى المعادل للأقنعة التى ابتكرها بن جونسون و إينجو جونز لمحكمة ستيوارت .

والواقع أن الفن الحركى فى أوجه يبدو أنه أخذ اتجاهين عارض كل منهما

الآخر وعضد كل منهما الآخر أيضاً ، كان أحدهما هو تقليد الاستعراض البشرى ، فكثير من الفن الحركى كان « فناً استعراضياً » وكانت طموحاته بيئية، أما الاتجاه الآخر فكان بالبحث العلمى أو شبه العلمى الذى قولبته مجموعة دو ريشرش للفنون المرئية التى تكونت فى باريس فى عام ١٩٥٩ كعلامة على الانحراف اتجاه الصرعة السائدة للتجريد المتحرر .

وكان إيفارال ، ابن فاساريلى ، عضواً فى هذه الجماعة ولكن العضوين الأكثر شهرة فيها ربما كانا الأرجنتينى خوليو لوبارك الحائز على الجائزة الكبرى فى بينالى البندقية عام ١٩٦٦ والفرنسى فرانسوا مورليه .

ويبدع لوبارك أجهزة تنتمى من ناحية إلى المعمل ومن ناحية أخرى إلى الملاهى فهى تجارب على الحركة الآلية، كما أنها تتناول الحالة النفسية للمشاهد أيضاً . فقد استخدم مرايا وجزئيات مشوهة وكرات تتحرك فى متاهات معقدة وهو فنان اختزالى من حيث أن جميع أعماله ليس فيها شىء ثقيل أو شديد الجدية ، فالمشاهد ليس مدعواً لاستقراء معانى فيما يراه بل فقط يتفاعل معها وبهذا المعنى يكون لوبارك معادلاً لجونز أو كيج فى أمريكا .

وكان مورليه أكثر حدة وأشهر أعماله « الشبكة الكروية » وهى شبكة مكونة من قضبان مثبتة على زوايا قائمة مع بعضها لتشكل بناءً خلوياً له تأثيرات غريبة على الضوء من خلال مناظيره المتعددة . ومن هذا النوع عمل عبارة عن أنابيب فلورسنت على شكل شبكة يبدو أنها تذيب الحائط الواقع من خلفها . ومورليه أيضاً عبارة عن فنان لعمله صلة بالفنانين الاختزاليين فى أمريكا .

وقد وقفت الحصافة البصرية والنفسية للفن الحركى فى مقابل بساطة . وحتى فجاجة العديد من الآليات المستخدمة . وجعل بعض الفنانين ، وأشهرهم تينجلى من هذه الفجاجة الميكانيكية عنصراً مساهماً فى عملهم ، ووصل آخرون قلائل إلى مستويات معقدة تكنولوجياً عن طريق العمل مع هيئات صناعية . فقد صنع شوفر برج ليج بالتعاون مع شركة فيليبس ، وغالباً ما قلد الفن الحركى التكنولوجيا عن بعد وهناك أسباب تنقسم إلى نوعين لذلك ، الأول الموارد المالية المحدودة المتاحة أمام الفنان ، أو بتعبير أكثر دقة ، أن الفنان الحركى كان يصنع « قطعة واحدة » فى مجال يعتمد على الانتاج بكم كبير ، والثانى هو أن معظم الفنانين الحركيين كان لديهم خلفية علمية محدودة .

ومهما كانت أسباب النقص فى التقدم الفنى « التكنيكى » ، ينبغى أن نأخذ إدعاءات الفنانين الحركيين بأنهم ينتجون الفن من أجل العصر التكنولوجى بنوع من التحفظ . وسوف يكون الأكثر عدلاً أن نقول أن الدفعة الفجائية للفن الحركى فى الخمسينيات ومطلع الستينيات تمثل نوعاً من الحنين للتكنولوجيا وليس لوجود التكنولوجيا ذاتها ، وكان هناك تطور أو تطورين آخرين فى الفنون التى يمكن أن يكون لها علاقة بالحركة رغم أنهما لا يضيفا إلى نفس الشىء ، أحد هذين التطورين كان الاتجاه نحو مقارنة النماذج العلمية والصور المكبرة إلى حجم هائل والمنتجات الجانبية الأخرى للبحث العلمى ، بعمل الفنانين المعاصرين ، والادعاء بأن التشابهات المتتابعة الموجودة تفترض بأن هناك علاقة بين الفنون الحديثة والعلوم الجديدة .

والمشكلة هى أن التشابه كان غالباً مع أعمال أصحاب مدرسة التجريدية

المتحررة أكثر منه مع أعمال أى فنان يعلن عن إلتزامه وإنتمائه للعلوم ، وما نراه ليس تأثير العلم على الفن بل تأثير الفنانين على العلماء .

وكانت أكثر الصور هائلة الحجم « المكبرة » جمالاً غالباً بلا معنى من الناحية العلمية وكان سبب التقاطها سبب جمالى . فقد تعلم المصور الفوتوغرافى من الفن النظر إلى موضوعه بأسلوب معين جعل من شكل هذا الموضوع مغزى بالنسبة له ، ومن أوضح سمات تاريخ التصوير الفوتوغرافى ، الإتجاه نحو من يقف وراء آلة التصوير ليتأثر بأى أسلوب تصوير لونى سائد فى ذلك الوقت ولذلك فإن الصور الفوتوغرافية التى التقطها المصورون فيما قبل رافائيل تميل للشبه بلوحات روزيتى أو ميليه .

وكان هناك تطور جديد فى التصوير الفوتوغرافى هو التصوير الفوتوغرافى المجسم باستخدام أشعة الليزر التى تنتج صوراً ثلاثية الأبعاد فى الخلفية أو أحياناً أمام السطح الشفاف أو العاكس الذى تتحول عليه الصورة إلى رموز كودية . ويكتسب سطح التصوير المجسم شكلاً ثلاثى الأبعاد من أى زاوية يتم النظر إليه منها .

والفنانون الذين أجروا تجارب على التصوير المجسم مازالوا يحاولون اكتشاف لغة تصوير مجسم قابلة للإستخدام ، وكانت التصميمات التجريدية بصفة عامة أكثر نجاحاً من الناحية الجمالية من الصور التشخيصية .

وقد تمثل جانب آخر من العلاقة بين الفن والعلم فى « فن الحاسب الآلى» وهى تجارب أجريت لاكتشاف ما يستطيع الحاسب الآلى المبرمج أن ينتجه وما يمكن إقناعه بأن يفعله إذا تم إدخال عناصر عشوائية معينة فى إطار هذه

البرمجة ، ومازال المدى الذى يستطيع أن يبدع فيه الحاسب الآلى فناً محل جدال ويقول أحد الخبراء فى هذا المجال « إن الحاسب الآلى يستخدم كأداة بالنسبة للفنان والمشاهد ، فهو لا يبدع فناً ولكنه يستخدم لمعالجة أفكار وتصورات يمكن أن يطلق عليها اسم « فن » » .

ويميل ما ينتجه الحاسب الآلى حالياً ، وخاصة فى مجال الفنون المرئية إلى عدم إثارة الاهتمام ، خلاف ما يحدث فى مجال الموسيقى . غير أن هناك فرصة فى أن الاهتمام بالحاسب الآلى سوف يوسع فى النهاية مجال قدرات المُبدع فى مجال الفنون المرئية عن طريق إجباره على التفكير فى وسائل جديدة وبتحليل الأفكار بحيث يمكن إدخالها فى الحاسب الآلى ، يقوم الفنان بتنفيذ عملية أكثر قوة فى التفكير ربما مما اعتاد عليه ، ويقوم الحاسب الآلى بمجرد برمجته ، بعمليات طلب منه القيام بها بمنطق لا يحيد أبداً ويمكن أن يطلب منه تمثيل بدائل مختلفة كما يرغب من يستخدمه ويمكن تخزين تحليل المنتج النهائى لاستخدامه فى المستقبل .

ويفتح الحاسب الآلى ، كحالة موفرة للجهد ، مجالاً أرحب وأوسع للعمليات ببساطة لأنه يعمل بتأكيد وسرعة أكبر مما يأمل الفنان أن يفعل بنفسه .

ويمكن بهذا المعنى القول أن الحاسب الآلى يوسع فكرة الحرية التى توجد فى العمل الذى يقوم به فنانون أمثال بولوك ولوى لتشمل المجال الفكرى والفيزيقى، ولكن إمكاناته الكاملة من غير المحتمل أن تتحقق حتى يستطيع من يشغله أن يعامله كامتداد لعقله ذاته كما تعامل بولوك مع اللون وقماش الرسم والأسمال والفرشاة كإمتداد لجسده ذاته .

الفصـل السـابع

النحت فى حالته السابقة

لقد تحدثت حتى الآن قليلاً عن النحت وسبب ذلك أنه كان أقل استجابة لوضع ما بعد الحرب ويرجع ذلك فى جزء منه أن الوضع نفسه كان يبدو رافضاً لما يمكن أن يقدمه النحت . فقد كان من الصعب مثلاً على أى فنان أن ينتج عملاً ثلاثى الأبعاد يعادل عملاً لجاكسون بولوك . غير أنه فى أوروبا كان هناك عدد من الفنانين البارزين بين النحاتين وكان على رأسهم السويسرى البرتو جياكوميتى والإنجليزى هنرى مور. ومن الأفضل والأكثر راحة أن نتحدث أولاً عن جياكوميتى حيث من الواضح أنه يقف فى موقع خاص وحده . فقد بدأ كفنان سيريالى وبقوة موهبته صنع من نفسه شخصية بارزة فى الحركة الفنية فى الثلاثينيات فنجد أن أعمالاً من أعماله مثل «القصر فى الرابعة صباحاً » و « امرأة مذبوحة » مازالت تستمر قوتها الأصلية من الفن وقد أدى نشاطه الرد فعلى إلى خروجه من زمرة فنانى السيريالية . فلم يحاول أن يعرض أعماله إلا فى عام ١٩٤٨ .

ويبدأ المشوار الفنى لجياكوميتى بالفعل فى عام ١٩٤٠ عندما توقف عن النقل من نموذج « موديل » فقد ترك هذا الفنان وصفاً لذلك عندما علق على ما حدث فقال : « ما آثار رعبى أن الأعمال النحتية بدأت تصغر وتصغر

(٥٠) أوب Op Art مصطلح فى الفن .

(١) أوب Op Art مصطلح فى الفن .



ألبرتو جياكوميتي - رجل يسير - ١٩٦٠

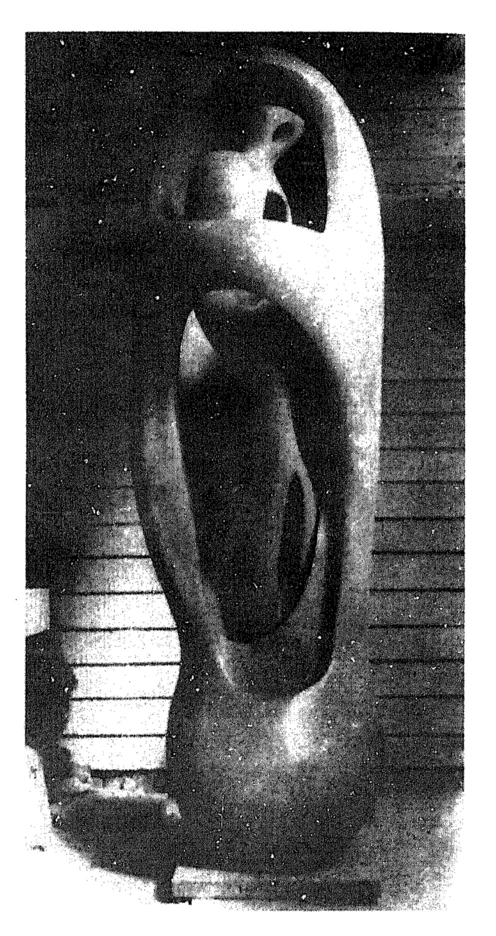


جيرمان ريشيه ـ الإعصار ـ ١٩٤٩/٤٨

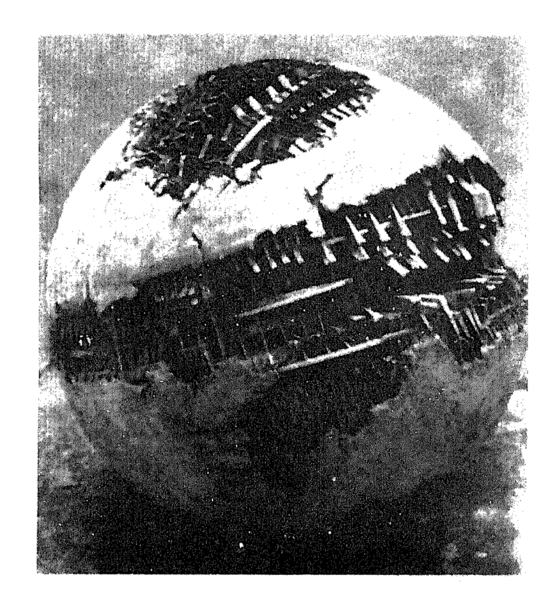
وعندما حدث ذلك فقط وأثارت هذه الأبعاد المتماثلة الثورة بداخلى وبدأت بلا كلل مرة ثانية . انتهى الأمر بعد أشهر قلائل ، فقد بدا العمل الكبير بالنسبة لى زائفاً والعمل الصغير لا يمكن التسامح معه أيضاً حتى أصبحت الأعمال صغيرة فى الغالب لدرجة أن ضربة واحدة بالسكين تختفى معها الأعمال ويواريها التراب » .

وكانت ردود أفعال جياكوميتى تترى عند استكشاف الصور المخففة من خلال مجال النحت عندما أصبحت بعض الأفكار الرئيسية لمبدأ الوجودية حقيقة وكان هو على وعى بها ، منذ أن أصبح جياكوميتى وجان بول سارتر صديقين مقربين . وإحدى الطرق فى النظر إلى الوجودية هى أن تراها كإمتداد للسيريالية ورفضاً لها فى نفس الوقت . فما كان مشتركاً بين السيريالية والوجودية هو التركيز الذى تضعه الأخيرة على الموضوعية ، بينما الاختلاف بينهما يتمثل فى أن الوجودية تركز على الفكرة ، ليس فقط المرتبطة بالواقع ، بل فكرة المسؤولين اتجاه الواقع برغم ما يبدو من عدم سهولة فهم ذلك .

ورغم أن الوجودية ذاتها تمتعت بتأثير عقلانى هائل ، فإن جياكوميتى كان الفنان الوحيد الذى يحاكيها بدقة فى أعماله وكان جياكوميتى معزولاً فى مجال النحت، كما كانت تماثيله معزولة فى الفراغ . وربما يكون الفنان الذى اقترب منه هى النحاتة الفرنسية جيرمين ريشيه التى كانت النسب فى أعمالها تدين بشىء ما لأعمال جياكوميتى إلا أنه كان هناك فارق هام بينهما . فقد كانت ريشيه تهتم كثيراً بمشكلة الواقع والمجهود الذى تبذله للحصول على الحقيقة ، كما تفعل عند تمثيل الاستعارات البصرية . فنجد على سبيل المثال



هنري مور - أشكال داخلية وخارجية - ١٩٥٤/٥٣



أرنالدو ـ كرة رقم ١ ـ ١٩٦٣

فى عملها بعنوان « الإعصار » شخصية مذكرة تتحول إلى إعصار يهدد ما حوله، والشكل يذوب أمام أعيننا ، والحقيقة أن هذا فى جوهره عبارة عن تنوع حديث من المجاز الباروكى « نسبة إلى الباروك » .

وتكمن أهمية جياكوميتى فى تأثيره على الجماهير وليس فى تأثيره على فنانين آخرين ، فقد أبدع فى عمل لاحق له أحد النماذج النمطية المعترف بها لما بعد الحرب .

وكان هنرى مور ، هو النحات البارز الآخر فى فترة ما بعد الحرب مباشرة إلى جانب جياكوميتى . فكان من المدهش أن يوجد هذا الفنان الإنجليزى فى هذا الموقع الريادى . فقد كان النحت الإنجليزى ، منذ نهاية العصور الوسطى ضعيفاً ومتقطعاً من حيث تقاليده . وكان جون ملاكسمان الطبقى الجديد ، هو آخر نحات إنجليزى يحقق شهرة وتأثيراً فى الخارج قبل وصول هنرى مور . وحتى فلاكسمان قد اكتسب احترام معاصريه فى أوروبا من خلال رسوماته « أعماله عن الإلياذة والأوديسة » .

وكان هنرى مور شخصية هامة فى الفن الإنجليزى منذ الثلاثينيات وخلال هذا العقد كان له علاقة بالحركات الفنية الرئيسية الفاعلة فى أوروبا فى ذاك الوقت وهى السيريالية والبنائية ، رغم أنه لم يسجل نفسه بالكامل تحت لواء أياً منهما ولكنه طور أسلوباً شخصياً يستخدم العناصر المأخوذة من كل من الحركتين وأثبت أيضاً تأثيره فى الثقافات الأولية « مثل الفن المكسيكى القديم » والتقاليد الرومانسية الإنجليزية . ثم ترسخت الأفكار الرئيسية لعمل هنرى مور بعد قليل وتتمثل فى الشخصيات النسائية المتكأة للخلف والأم والطفل والأشكال الأكثر تجريدية . وهنرى مور فى جوهره نحات يهتم

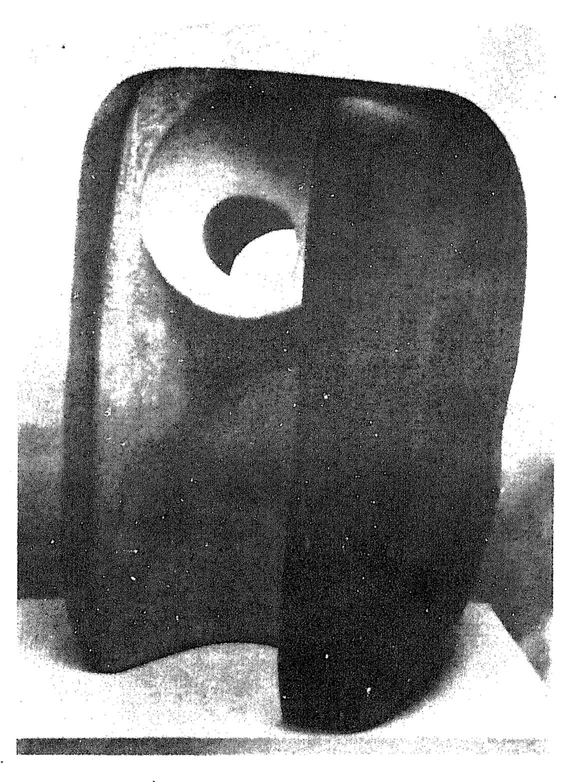


هنرى مور - قطعة مغلقة - ٦٣ - ١٩٦٤

بالتشريح العضوى وبذلك فهو سيريالياً أكثر منه بنائى . والفكرتان الرئيسيتان اللتان أثرتا عليه هما « حقيقة المواد » وكشف الإمكانات الكاملة للشكل النحتى والفكرة الأخيرة هى التى أدت به لاختراق وفهم الأشكال التى استخدمها لاستكشاف أثر وضع شكل ما من داخل شكل آخر . وكان لديه أيضاً شعور مُلح بالاستعارة النحتية وقد علق الناقد الإنجليزى ديفيد سيلفستر على ذلك بقوله :

« إن أشكال مور المتخولة تكشف عن تشابه رائع وغير متوقع بين أشياء غير متباينة ولكن هذا الكشف يشبه ما فى الحقيقة الأولية . فمجرد ملاحظتها يجعل منها أمراً حتمياً ، وقد لا تفقد ما بها من غموض ولكنها قد تفقد مفاجأتها ، فهى تبدو صحيحة وطبيعية ومعقولة وليست بعيدة عن الواقع أو محل جدال » .

وقد شعر مور عندما هجمت الحرب بالرغبة فى أن يجعل فنه أقرب إلى آمال وطموحات الجماهير النظارة ، مثله فى ذلك كمثل عدد آخر من الحداثيين البريطانيين . وكان من نتيجة ذلك إبداع أعمال مثل « مادونا نورثهامبتون » وسلسلة من رسوم الملاجىء ، كمساهمة فى قوة التحمل والاستمرارية لدى سكان لندن تحت القصف . وقد أكدت الأعمال التى أنجزها فى هذه الفترة مكانته ووضعه فى وجدان الجماهير . وقد أقيم معرض لأعماله السابقة فى عام ١٩٤٦ فى متحف الفن الحديث فى نيويورك ، وكان الأول من بين أكثر من مائة معرض له ، الذى يقام فى الخارج . وكان لهذا المعرض انطباع وتأثير عميق . وعندما فاز مور فى عام ١٩٤٨ بالجائزة الكبرى فى بينالى البندقية « فينسيا » تأكدت شهرته الدولية .



باربرا هبورث ـ شكل مجوف ١٩٥٥ ـ (مقتنيات متحف الفن الحديث نيويورك)

واستمر مور ، منذ عام ١٩٤٨ ، فى تطوير الأفكار التى استحوذت على اهتمامه فى الثلاثينيات وأضاف إليها بعض الأفكار الجديدة مثل أعمال النحت المستوحاة من العظام فى شكلها ولكن مشواره الفنى فيما بعد كان مثيراً للإحباط إلى حد ما ، فقد تحول من مواد مثل الحجارة والخشب وأبدع أعمالاً أكثر من البرونز ثم تكبير العديد منها بعون مساعديه عن طريق الوسائل التقليدية بينما كانت فى الأصل نماذج صغيرة .

والحقيقة أن هذا لا يعكس تحولاً ثورياً فى ممارساته السابقة ، بل يعكس تزايد الفرص المتاحة أمامه الآن ، وهى الفرصة لإنتاج أعمال تذكارية جماهيرية كبيرة الحجم بصفة خاصة ولكن فى معظم الأحيان بدت هذه الأعمال الأخيرة هشة وغير حساسة بالمقارنة بما أبدعه من قبل .

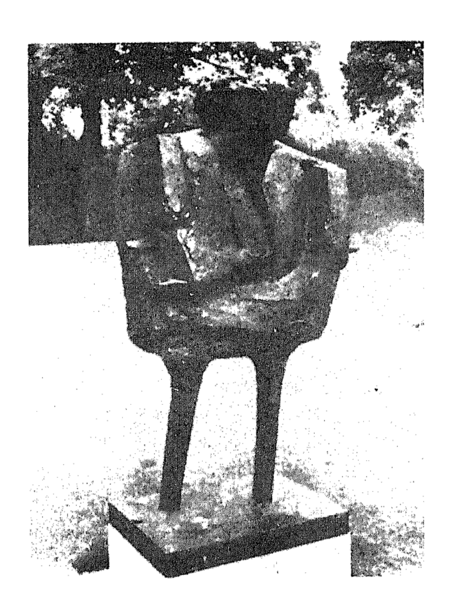
وكان هناك أيضاً شعور بأن التطور فى الحفر فى ما بعد الحرب برمته كان يمثل انتقاداً للأشياء التى كان مور يؤيدها وعندما أصبح عمله مألوفاً بدرجة أكبر كان من الطبيعى أن يكون أقل ثورية . فيمكن الآن رؤية الأجسام المتكأة للخلف على أن لها علاقة واضحة بمثيلاتها فى الفن الكلاسيكى مثل الحليات المعمارية للإلهة بارثينون مثلاً ، والأعمال الموضوعة على القبور من أعمال مايكل أنجلو فهى أعمال أقرب إلى الأجداد منها إلى أى شىء يليها فى العصر الزمنى ، وحتى أعمال مور الأكثر تجريدية مثل « القطعة المتكتلة » الكبيرة التى أنجزها فى عام ٦٣/ ١٩٦٤ ، كانت من نوعية تذكارية قصدها مور ، وهى أحد الأشياء التى عارضها النحاتون الشبان .

وقد سبب الناقد الفنى الأمريكى كلمنت جرينبرج عاصفة فى عالم الفن الإنجليزى عندما أجرى مقابلة مع الكاتب ، حيث انتقد فيها رغبة مور فى

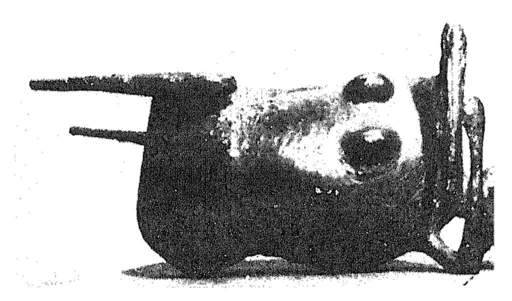
إنتاج « روائع فنية » . وقد لعب مفهوم « الروائع الفنية » دوراً مثيراً للجدل فى فن النحت المعاصر لأنه يمثل دلالة على أن المشاهد يتعرض لنوع من المغازلة بشكل ما وعلاوة على ذلك يطلب إليه أن يركز على شخصية الفنان وليس على العمل ذاته .

وكانت بربارة هيبورث هى التى تلى مور من النحاتين الذين اكتسبوا احتراماً من الجيل الأقدم . فقد نبع فن بربارة يبورث من نفس المبادىء العقلية والثقافية التى نبع منها فن هنرى مور واستخدمت بعض الأدوات الشكلية التى استخدمها وخاصة الاختراق والترتيب ولكنها كانت أكثر هدوءاً وتميزت بحرفية فائقة فى استخدام الخشب والحجارة وكان من سمات أفضل أعمالها السمو والنقاء اللذين لم يكونا من بين أهداف هنرى مور . وتنتمى هيبورث ، بدرجة أكثر وضوحاً من هنرى مور ، إلى عهد سابق وأفضل نظرائها فى العمل يوجدون بين الحداثيين الرواد من النحاتين أمثال آرب وبرانكوزى وهناك صلات ضئيلة بينها وبين النحاتين الأصغر سناً منها .

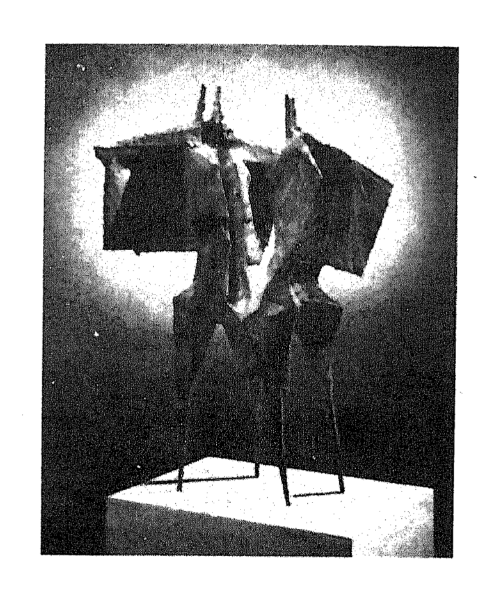
وتؤكد هيبورث تأكيداً مدهشاً على أنه كان هناك إتجاهين حداثيين وليس واحداً وأنه لم يكن هناك الكثير من الحوار بين الإتجاهين ، غير أن مور لم يكن معزولاً كعزلة هيبورث أو جياكوميتى ، فكان هناك جيلاً كاملاً وسطياً من النحاتين الذين يدينون بالكثير لتأثير مور واتجاهه كمثال لهم ومن بينهم فنانون مثل كينيث أرميتاج ولين تشاوبك وريج بوتلر وبرنارد ميدوز ، فقد تمتع هؤلاء الفنانون من خلال الخمسينيات بنجاح ملحوظ ، وكانت أعمالهم تشخيصية بدرجات مختلفة ، ربما كما قال ريج بوتلر لأحد محاوريه ذات



برنارد ميدوز - شكل ذو ذراعين واقف - ١٩٦٢

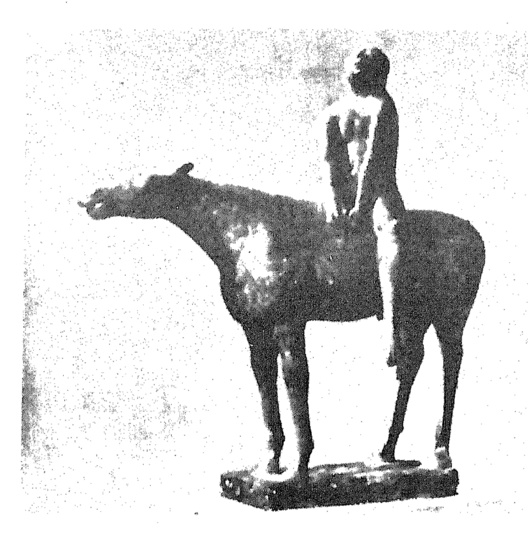


كنيث ارميتاج - شخص يرقد على جانبه - ١٩٥٩/٥٨



لين شادويك - أشكال مجنحة - ١٩٥٥

مرة ، إنه لم يعد من الممكن تصور رجال لهم مكانة الآلهة ، والنساء العاريات التى صورها بوتلر لم يكن بطلات فقد كان لديهن جاذبية جنسية شديدة ومُلحة . وحتى أرميتاج ، عندما تحول من التشخيص إلى أكثر أعضاء المجموعة تجريداً ، أبدع نوعاً من النحت مازال خاضعاً للمقاييس البشرية . وكل هذا يفصل بين المجموعة التى يطلق عليها الآن « النحاتون الكبار » وبين زملائهم من الجيل الأصغر ، ولكن كان هناك اختلاف كَبير أيضاً فى الأسلوب الفنى لأن الفنانين الذين ذكرتهم لتوى ينقلون من نماذج «موديل» وهم يستخدمون الجبس ثم البرونز وإذا ما قارنا أعمالهم بأعمال نحاتين مثل أنطونى كارو أو فيليب كنج ، وهم ليسوا أصغر كثيراً ، فهم يبدون من سكان كون آخر . ولكن النحاتين البريطانيين لم يكونوا الوحيدين ، خلال فترة ما بعد الحرب مباشرة ، هم الذين يبحثون عن صيغة توفيقية بين الحداثة وما توقعه الناس تقليدياً من النحت . ففى إيطاليا على سبيل المثال ، كان هناك عدد من النحاتين الذين بذلوا جهوداً مضنية للتصالح مع الماضى الإيطالى وكان من بينهم مارينو مارينى وأمليو جريكو وجياكومو مانتسو . وتعتبر أعمال مارينى البرونزية « راكبو الخيل » وأعمال جريكو « نساء عاريات» صوراً مغرية تبدو ، فى النهاية ، فاشلة بسبب ما يكتنفها من اصطناعية . ففى « فرسان » مارينى مثلاً تلاحظ صدى لكل من الفن الأتورى « مكان فى إيطاليا » ، كما هى الحال مع جياكوميتى ، ومن لاكبى كرة البولو الذين صورهم الخزافون الصينيون إبان أسرة تانغ . ويبدو جريكو أيضاً ملمحاً إلى النحت الأتورى وخاصة فى الفترة المعاصرة من أعماله والواقع أن هذين فنانين متقدمين للغاية لما لهما من بساطة ظاهرة واستقامة وهما يطلبا



مارينو مارينى - حصان وخيال - ١٩٤٧

من جمهورهما نوعاً من الاستجابة يستدعى ذكريات الفن فى عصور سابقة وربما لهذا السبب يأتى التحرر من الوهم سريعاً عقب الاستمتاع عندما تنظر إلى أعمالهم لأن ما يتم التلميح إليه هو أكثر قوة من النحت الذى هو موضوع التأمل والنظر .

ويعتبر جياكوميتى مانتسو ، بين هؤلاء النحاتين الثلاثة الأكثر إثارة من عدة جوانب ، ففى بعض أعماله مثل « فواكه وخضروات على مقعد » وهو إعادة إنتاج للواقع ، يبدو أنه يتنبأ ببعض أفكار « الفن الشعبى » وفى الأبواب البرونزية التى صنعها لكنيسة سانت بطرس فى روما يحاول أن يلعب الدور التقليدى للنحات الذى يجعل عمله يأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة لغرض دينى أو تذكارى ، ولوحات هذه الأبواب تمثل ملحمة مؤثرة من عدة جوانب مثل الأسلوب الفنى فى استخدام النحت البارز المنخفض جداً الذى يستمد شيئاً من أعمال دوناتلو حيث عالج النحات هذا الأمر بحساسية وبراعة فائقتين ، ومن ناحية الصورة ، بإدانتها الشديدة للوحشية والقسوة والظلم تؤدى عامل جذب شعبى بارعاً وحقيقياً . وفى هذه اللوحات يأتى مانتو أكثر قرباً من فنان شعبى حقيقى أكثر من مواطنه ريناتو جوتوسو . وعندما اختار مانتسو فى إحدى اللوحتين أن يصور موت البابا يوحنا الثالث عشر ، نقتنع أنه كان بالفعل يتحرك بدافع حدث معاصر وحاول التواصل مع عواطفه .

والمشكلة أن البراعة الفائقة من حيث الحرفية تركز على الافتقار إلى الابتكار والتجديد ، فهذه الأعمال التى يمكن أن نطلق عليها رسومات كارتونية تسجيلية مقدسة ، هى مجموعة من أفكار آخرين ومستقاه ليس فقط من

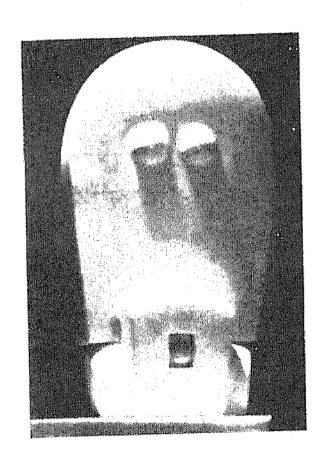
دوناتلو بل برتينى ، وليس فقط برتينى ، بل مدارو روسو أيضاً قد ساهموا فيها . فلم يتم استيعاب التلميحات والاستعارات بالكامل كما استوعب بيكاسو مثلاً إستعاراته التى لا عدد لها . فأشباح الفن الإيطالى العظماء تتقمص عمل مانتسو ولن يتم طردها .

ويتمثل إتجاه أكثر نظرة للأمام وأقل طموحاً فى النحت الإيطالى فيما قدمه أرنالدو بومودورو الذى بدأ حياته العملية كمصمم مسرحى ثم بدأ فى صناعة المجوهرات وأقيم أول معرض نحتى له فى عام ١٩٥٥ . ورغم أن أعماله كانت تنفذ بالحجم الكبير ، كانت تحمل بعض ملامح صانع المجوهرات . فكانت غالباً أسطح معدنية ملساء مفتوحة لتكشف عن دواخل خشبية مليئة بأشكال معقدة . ويعتبر بومودورو فائق المهارة الحرفية فى التعامل مع المعادن ويكشف عمله دائماً عن عين حريصة على الطبيعة وإمكانيات المادة التى يتعامل معها ولكنه يبدو ، مثل أنطونيو تابييه ، صانع قطع وأشياء فخمة تدغدغ الحواس دون أن تقدم أى نوع من التحدى العقلى .

وينطبق نفس النقد على أندريا كاسيلا فى عمله ذو اللمسات النهائية الرائعة المنفذ على المرمر، رغم أن كاسيلا يمثل عالمين ، فهو يماثل بربارة هيبورث فى أنه نحات يعطينا مواد جميلة ومستخدمة بأسلوب جميل ولكن اهتمامه بالجانب البنائى ـ حيث أسلوبه فى العمل عبارة عن أجزاء نحتية منفصلة ـ يتم تركيبها معاً بشكل معقد ، يشير إلى اهتمامات نوع مختلف تماماً من الفن . يتمثل فى التركيبات والتكوينات المعدنية عند شيليدا . التى سأناقشها فى الفصل القادم .



بابلو بيكاسو - رأس إمرأة - ١٩٥١



أندريا كاسيلا - العروس البيضاء - ١٩٦٢

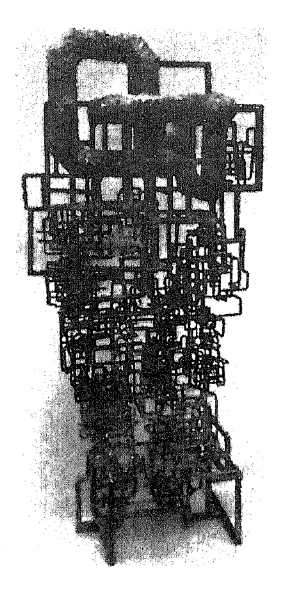
ورغم أن النحت الأمريكى ، كما أشرت فى بداية هذا الفصل ، وجد من الصعوبة بمكان الاستجابة لتحدى التعبيرية التجريدية ، كان هناك عدد من النحاتين فى الولايات المتحدة بذلوا جهداً جهيداً للتعلم من الأسلوب الجديد ومن أهم هؤلاء هو ديفيد سميث الذى خرج عمله بعيداً من نطاق ومواد التعبيرية التجريدية وسوف يكون من المفيد مناقشة ذلك فيما بعد .

وكان إبرام لاسو وهربرت فيربر وتيودور روساك وروبن باكيان من بين الفنانين الآخرين الذين تأثروا بالتعبيرية التجريدية . ويشبه عمل لاسو المفتوح ، الأقرب إلى الخط على المعدن ، ضربات فرشاة فى عمل تعبيرى تجريدى تحول إلى وسط آخر ، أو وسيلة أخرى . وقد أجرى فيربر تجارب على اللحام المباشر ، ربما لأن هذا يبدو أنه وفر معادلاً للتلقائية التى استخدم بها فنان مثل بولوك التلوين . وربما يكون من الأهمية بمكان وجود تخلف زمنى بين ترسيخ الأسلوب الجديد فى التلوين وتأثيره على النحت «ينطبق هذا أيضاً على النحت المستوحى من التكعيبية » . وربما كان فاكيان الأكثر تحرراً ومباشرة من الفنانين الذين ذكرتهم ، قد بدأ فى مرحلة التعبيرية التجريدية الخاصة به فقط فى بداية الستينيات . وتبدو الأشكال التى استخدمها فى ذاك الوقت أيضاً . تحمل شيئاً للطبقات اللونية السحابية الغائمة التى كان يجرى موريس لوى تجاربه عليها .

غير أن هناك فصل واضح جداً بين النحت الذى ناقشته خلال هذا الفصل والنحت الذى سأتناوله فى الفصل القادم وأميل إلى وصف هذين النوعين من النحت كشكلين مختلفين من الفن . فالعمل الذى وصفته من إنتاج فنانين يدخلون ضمن الفئات التقليدية ، فقد حاولوا المشاركة فى الثورة



هربرت فرير - تأبين بيرانيسي - ٦٢/١٩٦٣



إبرام لاسو ـ كثافات فراغية ـ ١٩٦٧

الحداثية ولكنهم كانوا يرتبطون أيضاً بعظماء النحاتين من الماضى، وقد يبدو ما فعلوه من حيث الصورة والتصور ، غريباً على رجل من عصر النهضة ولكنه سوف يجد أساليبهم الفنية مألوفة . مثل صب المعادن والنحت على الخشب والحجز، والأكثر من ذلك أن رجلاً من عصر النهضة سوف يتفق إلى حد كبير مع هؤلاء الأنسال الجدد حول موضوع « وظائف » النحت ، فإن عمل تذكارى من أعمال هنرى مور وأحد أعمال جيوفانى دابلونجا هى أشياء تنتمى إلى نفس النظام الفكرى . والكثير من الأشياء التى سأقوم بوصفها الآن تنبع من مبادىء تختلف تماماً ، مبادىء لا يستطيع جيوفانى دابولونجا فهمها .



روبين ناكيان ـ أوليمبيا ـ ٦٠ / ١٩٦٢

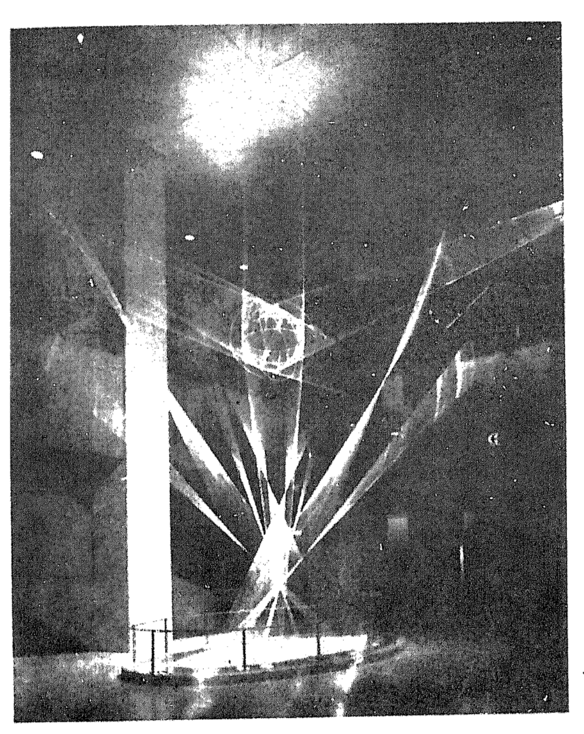
الفصل الثامن

النحت الجديد

إن تحديد كيفية بداية النحت الجديد أمر صعب ، وهناك تطورات معينة وأفكار معينة تبدو هامة فى ضوء مفهوم وتطورات ومتطلبات ما حدث ولكننا لا نستطيع القول أن هذه التطورات قد أدت بصورة حتمية إلى هذا التحول . وترجع بعض هذه التطورات إلى الجزء المبكر من فترة ما بعد الحرب ، وترجع تطورات أخرى إلى ما قبل ذلك . وتعتبر متحركات كالدر والأعمال النحتية المعدنية المستخدم فيها اللحام من إبداع خوليو جونزاليز أصول هامة للتحول، كما أن شبكة الأسلاك اللامعة التى أبدعها النحات الأمريكى ريتشارد ليبولد فى الأربعينيات قد تنبأت مبكراً بأعماله النحتية التى يبدو أن ليس لها وزن والتى تغلق الفراغ وتحيط به . وتتنبأ عملية إدخال التروس المسننة وأجزاء الآلات الصغيرة التى طبقها النحات البريطانى إدواردو باولتسى على سطح أعماله البرونزية الأولى بالاستخدام الأكثر شجاعة لمكونات جاهزة والتى ستصبح صرعة العصر بعد ذلك بعدة سنوات . وبالطبع كان مفهوم «الأجزاء الجاهزة» من بنات أفكار مارسيل دو شامب حيث نبعت من ذلك فكرة أن النحت قد يأخذ أى شكل من الأشكال .

وكان الاهتمام الجديد بفن « التركيب » الذى جاء فى أعقاب التعبيريا

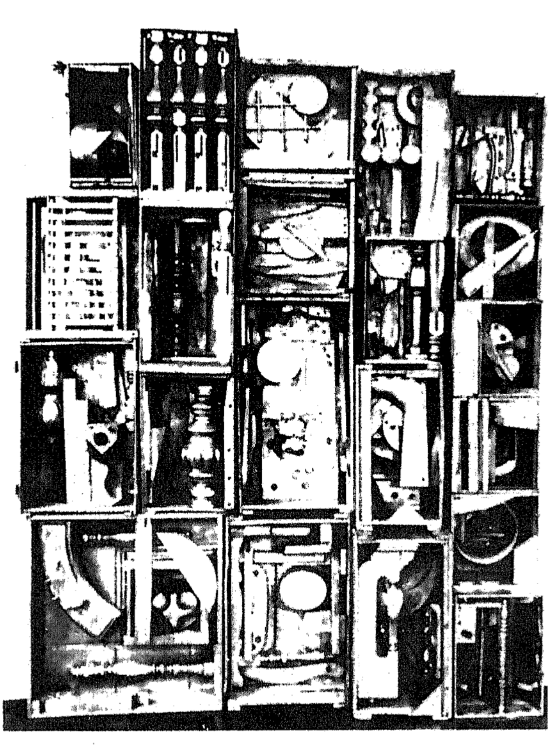
«١» أوب Op Art مصطلح فى الفن .



ريتشارد ليبولد ـ رحلة فضائية ـ ١٩٦٢

التجريدية هو الذى جلب فى طياته الإرهاصات الأولى للنحت الجديد ، وقد ضرب جان دو بوفيه المثال الشخصى الأكثر تعبيراً عن ذلك ، فكان عمله ثلاثى الأبعاد يتضمن شخصيات صنعت من الأسفنج والفحم النباتى وثمار الكرم ، وقد أبدع إيفز كلاين الذى لا يمنعه شىء أعمالاً ثلاثية الأبعاد من الأسفنج المصبوغ باللون الأزرق المثبت فى نهاية عيدان طويلة .

وما تشير إليه إبداعات من هذا النوع كان يبدو الرغبة فى بحث الدور الذى يلعبه لنحت الأكثر تقليدية والأشكال التصويرية ثم فرضها على العالم المحيط . وتبع هذا الاهتمام الإستمرار الواضح « للشىء » السيريالى وهو امتداد إلى الشكل الثلاثى الأبعاد انطلاقاً من « الملصقات » . فقد كانت العنزة المحشوة التى صنعها راوشنبرج ، ووصفناها سالفاً ، شيئاً متوقعاً من خلال أشياء مثل « موضوع شعرى » وهو عمل من إبداع ميرو فى عام ١٩٦٣ أدت إلى الببغاء المحشو والمائدة الثعلب من إبداع براونر فى عام ١٩٣٩ ، الذى يصور رأس وذيل ثعلب محشو ، وحتى من خلال «فنجان الشاى الفرو» من إبداع ميريت أوفنهايم . ولكن استخدامات النحت الأكثر صرامة وتحديداً لفكرة « الملصقات » هى التى كان لها تداعيات كبيرة بالنسبة للمستقبل . فقد بدأت النحاتة الأمريكية لويز نفلسون مثلاً باستخدام أشكال تجريدية ملساء بأسلوب يتشابه مع أسلوب جيبورث ، ثم انتقلت إلى « الملصقات وهى تركيب أشكال خشبية جاهزة مع بعضها مثل قوائم ظهر مقعد ومقابض أبواب ودعائم سور درج جاءت بها من منازل مهدمة بالإضافة إلى حليات معمارية مصبوبة . ويتم تجميع هذه القطع فى تكوينات وصناديق ، ويتم تجميع الصناديق ذاتها لتكون سطحاً كبيراً أو



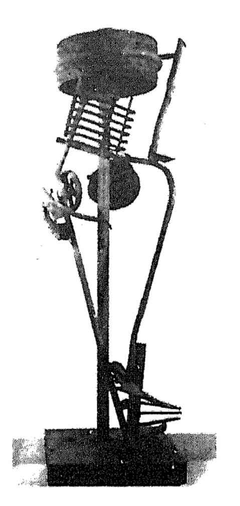
لويز نفلسون ـ مد ملكى ٥ ـ ١٩٦٠

حائط ، والحقيقة أن هذه الأعمال النحتية المعقدة الملونة بلون واحد ، سواء أبيض أو أسود أو ذهبى ، تركز على شىء واضح على أى حال . فقد استخدمت تفلسون نطاقها الواسع من الأشكال الخشبية كمنظومة من الأشكال والعلاقة بينها هى التى تهم الفنانة وليس كل شكل بمعزل عن الآخـر.

فإن انتصار العلاقة على الشكل هو من الأفكار التى يتضمنها النحت الجديد . وبرغم أعمال نفلسون وأعمال فنانين آخرين معينين أمثال مارك ديسوفيرو ، كان المعدن وليس الخشب ، هو المادة المفضلة فى الموجة الأولى من إبداعات النحاتين الجدد . وأحد أسباب ذلك هو « مبادىء الخردة » التى كان لها علاقة كبيرة بشعبية أساليب « التكوين » الشعبية بين الرسامين المصورين والنحاتين على حد سواء . و « الخردة » فى المجتمع التكنولوجى غالباً ما تكون قطع آلات محطمة . فقد أبدع جان تشامبرلين أعمال نحتية من أجزاء من سيارات محطمة وإبداع ريتشارد ستانكفيتش أعمالاً من أجزاء من الصلب الخردة وقام بلحامها معاً ، وكانت تلك تعليقات على الثقافة الاستهلاكية .

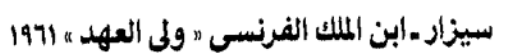
والفنان الذين ذكرتهم الآن أمريكيون ، أما الأوروبيون فقد كان عملهم يأخذ نفس الخط وخاصة سيزار الذى بلغ مرحلة إبداع « الموجهات المضغوطة » وهى مواد صنعت بمساعدة آلات عملاقة تستخدم فى كبس السيارات القديمة وقطع الخردة المعدنية الأخرى لتتحول إلى بالات فى حجم يسهل التعامل معه .

غير أن ديفيد سميث ، كان أهم من كل هؤلاء ، فهو يحتل موقعاً فى



ريتشارد ستانكفيتش - راقصة الكابوكي ١٩٥٦



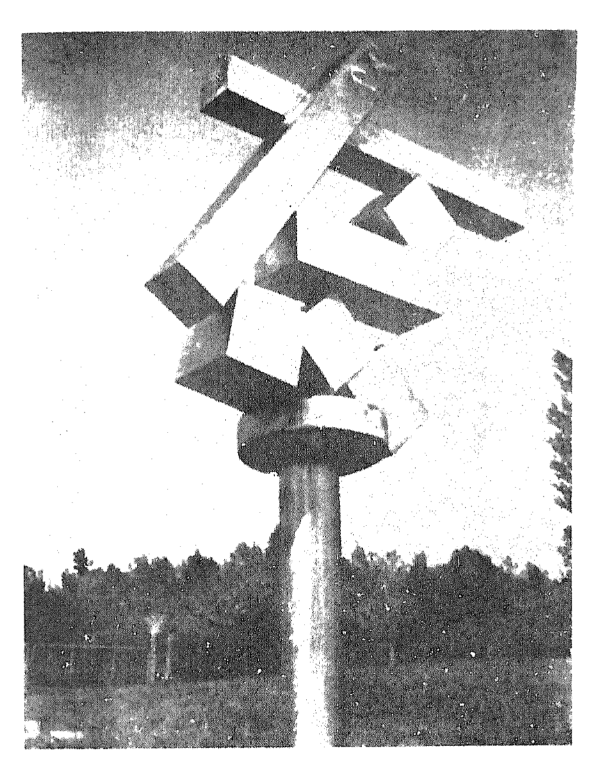


سيزار - ابن الملك الفرنسي « ولى العهد » ١٩٦١

تاريخ النحت فى فترة ما بعد الحرب يماثل موقع بولوك فى الفن التصويرى خلال الفترة ذاتها . والحقيقة أن هناك أسباب تجعلنا ننظر إلى سميث على أنه الشخصية الأكثر أهمية . فقد كان عمل بولوك تأكيداً لحقوق الفرد حيث العالم الداخلى للحلم فى مقابل العالم الخارجى للحقيقة ، فكانت أعماله التصويرية ذاتها رفضاً لفكرة الآلية .

ولكن إحدى السمات الأساسية الأصيلة فى أعمال سميث هى أنها قد تكون من نتاج الحضارة التكنولوجية المتقدمة شديدة التطور . فقد كان من الغرب الأوسط « أمريكا » ولم يكن فقط يعمل فى مصنع سيارات فى شبابه ولكنه عاد إلى مجال الصناعات الثقيلة خلال الحرب العالمية الثانية . وتعادل أهمية هذه الحقائق أهمية فهم أعماله حيث كان متأثراً ببيكاسو وخوليو جونزاليز .

ولد سميث فى عام ١٩٠٦ وانتقل إلى نيويورك فى العشرينيات وتحول إلى رسام مصور وكان من بين رفاقه فى الشباب أرشيل جوركى وويليام دى كوننج . وعندما ترك التصوير واتجه إلى النحت « فى مطلع الثلاثينيات » لم يفكر فى ذلك على أنه نقطة تحول رئيسية فى حياته الفنية ، أو تغيير ثورى فى اهتماماته ، فقد قال فيها بعد « إننى لم ألاحظ أبداً أى فصل باستثناء عنصر واحد ، هو البعد » . وقد جال عقله فى تلك الفترة بحرية بين ما يفعله الأوروبيون رغم أنه يعلم أن الأغلب من أعمالهم كان مجرد إعادة إنتاج مما هو فى الكتب والمجلات ، وقد أشار فى هذا السياق بقوله « فى الوقت الذى استوحيت حريتى التقنية من صديق بيكاسو ومواطنه جونزاليز ، فقد تأثرت مبادىء الجماليات عندى بدرجة أكبر بالفنان كاندينسكى وماندريان



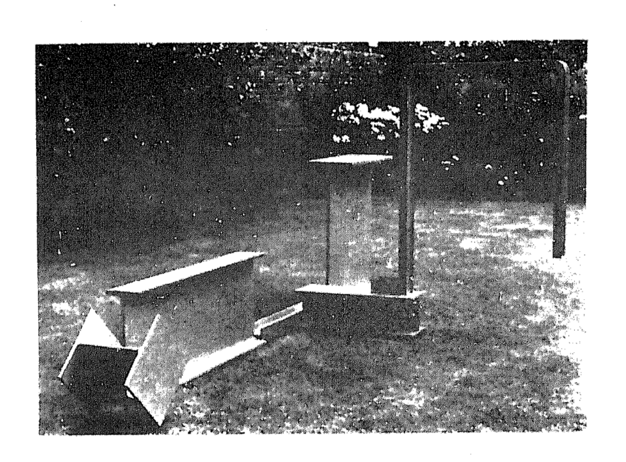
ديفيد سميث - مكعبات ١٨ - ١٩٦٤

والتكعيبية » . وحتى فى هذه الفترة تميزت أعمال سميث بالأهمية والأصالة ، فقد أبدع فى الثلاثينيات أعمالاً نحتية من الصلب والأجزاء الجاهزة أو « ما يعثر عليه » من الأجزاء الصلب التى تقترب بدرجة ملحوظة مما أبدعه ستانكنيتش فى فترة لاحقة على ذلك بزمان .

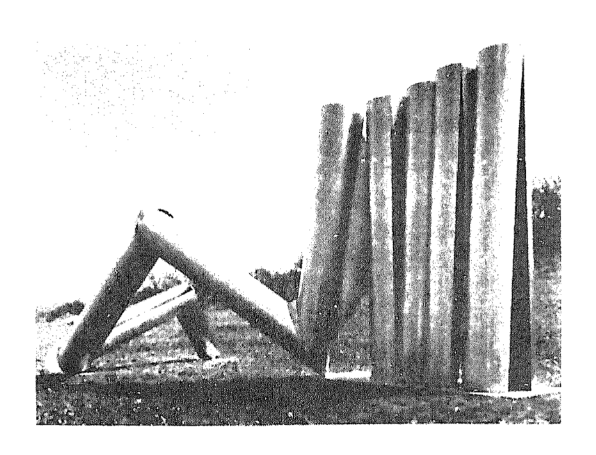
وقد أمدت الأساليب الصناعية سميث بلغة شخصية خاصة به فقال عنه فرانك أوهارا : « أخذ سميث الراية من الفنانين الأسبان لتقوده إلى الاستخدام والاستغلال التام لمهاراته الصناعية باعتباره عامل معاون أمريكى وخاصة فى الاستغلال الجمالى للصلب وتحويله إلى مجد أكثر من إخفاء عمليته وقدرة تحمله كمادة تستخدم فى الصناعات الثقيلة » .

وعندما إنتهت الحرب كان سميث قد اكتسب احترامه بالفعل عندما كان فى منتصف مشواره الفنى ، وقد اقتنى متحف الفن الحديث عملاً نحتياً له فى عام ١٩٤٣ وفى العام التالى استطاع أن يعود ويكرس وقته بالكامل للنحت ، وفى يناير ١٩٤٦ أقيم معرض كبير لأعماله السابقة فى قاعات الفنون فى نيويورك ، ثم رسخت السنوات التالية سميث كشخصية رئيسية هامة . فى بادىء الأمر مر سميث بمرحلة « خطية » حيث كانت أعماله النحتية تشبه الرسم على المعدن ومن الأهمية بمكان أن بعض أعمال هذه المرحلة عنيت بأفكار عن المناظر الطبيعية ، فنجد عملاً شهيراً مثل « نهر هدسون ـ منظر طبيعى » الذى أبدعه فى عام ١٩٥١ يعتبر تقريباً « ضد النحت » من حيث الأهداف والتأثير فقد كان انفتاح هذا العمل وآخرين مثله ، تنبؤاً بالمستقبل وامتداداً له .

وابتعد عمل سميث بدرجة أكبر عن التقليدية فى الخمسينيات وأصبح



أنطوني كارو - مرثية لديفيد سميث - ١٩٦٦



إريك هاوزر - عامود فراغ - ٧ / ٦٨ - ١٩٦٨

أكبر حجماً ، فقد كان سميث فناناً مذهلاً فى عمله ومكنته الأساليب الفنية التى يستخدمها من العمل بسرعة وحرية هائلتين . فقد تلقى دعوة عام ١٩٦٢ من منظمى مهرجان سبوليتو ليقضى شهراً فى إيطاليا ووضعوا تحت أمرته مصنعاً قديماً بمثابة ورشة عمل له فأنتج ٢٦ عملاً نحتياً فى غضون ثلاثين يوماً منها عدد كبير من الحجم الكبير . والحقيقة أن هذه السلسلة بكاملها وليس كل قطعة بمفردها ، قد أصبحت الوسيلة المنتقاة التى يعبر بها سميث ، وهى تتمثل فى وضع فكرة واحدة فى عدة أوضاع وترتيبات حتى يشعر أنها قضت ما هو مطلوب منها . كانت هذه الأفكار تتميز بالأصالة الشديدة ، فمازال سميث فى السلسلة الأولى من الأعمال «أجريكولا» و « خزان الرموز » يهتم بالتشخيص وخاصة بالشكل البشرى ثم تحول بعد ذلك إلى أسلوب أكثر تجريدية فى السلسلة التى أطلق عليها اسم «زيج وكوبى» ، وقد تميزت سلسلة « كوبى التكعيب » خاصة بالحركة وعدم الثبات وهو النموذج النمطى لأعمال سميث . وكان سميث فناناً ثورياً من عدة جوانب أولاً ، وقد يكون الأكثر أهمية ، أنه رغم أن أعماله على نطاق الحجم التذكارى خاصة قرب نهاية حياته « توفى فى حادث سيارة عام ١٩٦٥ » فإنه لم يكن فنان الأعمال التذكارية بالمعنى الضيق ، فقد كان غالباً بتجنب الكتلة العملاقة وكان هناك افتقار إلى الكثافة النحتية مما يجعل العمل يبدو غير منسقاً ، فلم يكن أى من أعمال سميث يلتصق بالعقل كما تفعل أعمال مور وبرانكوزى . فكانت الأشكال التى يستخدمها جاهزة ويبدو ترتيبها مؤقتاً وعندما نرى أحد الأعمال بمعزل عن بقية السلسلة يبدو أقل تأثيراً مما لو نظرنا إلى السلسلة بالكامل أو فى تتابع . ويعضد هذا الشعور ورد الفعل حقيقة أن سميث كان أحياناً يلون أعماله أو فى أحيان



إدوارد شيليدا - تغيير الفراغ - ١٩٦٣

أخرى يصقلها بلا عناية إضافة إلى اللمعة الفجة للمعدن التى هى مجرد جزء من الطريقة المستخدمة فى عملية التصنيع . فقد مال سميث إلى تجنب «الارتباطات» مثله كمثل أصحاب مدرسة « ما بعد التجريد » عند الفنان ، وهو يختلف فى ذلك كثيراً عن نحات مثل هنرى مور الذى يبدو راغباً فى استدعاء قوة الطبيعة من صخور ومياه ورياح لتساعده فى مهمته . وكان لكل هذه الإجراءات والتفضيلات تأثيرها على الفنانين الشبان .

وكان النحات الإنجليزى أنطونى كارو هو الوحيد الذى تمتع بما يشبه مكانة سميث فى الستينيات ومطلع السبعينيات . فقد استخدم كارو أيضاً الأجزاء الجاهزة من الصلب وقضبان الكمرات الحديدية والصاج وقطع من الهشيم المعدنى الخشن وقام بتجميعها فى تكوينات لولبية . وقال فى مقابلة مع أندرو فورج فى عام ١٩٦٦ :

« إننى أبدع أعمالى النحتية من « مواد » . من شىء مجهول الاسم . قد يكون رقائق قد أقطع جزء منها . . . إن معظم الأعمال النحتية التى أبدعها تتحدث عن المدى ، وقد تكون حتى عن السيولة والتدفق ، أو شىء من هذا القبيل ، وأعتقد أنه ينبغى أن أمنعها من أن تكون فاقدة لشكلها » .

والحقيقة أن هناك الكثيرين ممن يتفقون على أن كارو هو وريث ديفيد سميث . والعجيب أن هذا الاتفاق ليس لأنه فقط إنجليزى ، بل كان سابقاً من مساعدى هنرى مور « مثل كثير من النحاتين البريطانيين » ولكنه يكون من الخطأ القول أن سميث وكارو كان لهما نفس الاهتمام تماماً ، وأكثر الفروق الواضحة بينهما هى أن عمل كارو كان غالباً يركز على الأفقية مقابل أعمال سميث الأخيرة التى كان معظمها رأسياً .

ويمكن وصف أعمال كارو بأنها تحتوى أو تبتلع الفراغ والأرض من تحتها فتم إلغاء القاعدة وتأخذ كل قطعة حيزاً معيناً من الأرض وتعدل رد فعل المشاهد للفراغ الذى تشغله وتحتله . أما سميث فكان مثل دور ، يفضل أن تعرض أعماله فى الهواء الطلق ، وكان كارو على عكس ذلك يفضل الفراغ المغلق الذى تستطيع القطعة أن تحتله ، وتتفاعل معه وتفعله ، ومعظم أعماله النحتية الأولى ملونة بلون واحد يبدو أنه يختاره غالباً بسبب ما يضفيه من غموض وصفته التى تجعلنا نشعر بعدد من قطعه النحتية الصغيرة ، التى غالباً ما كان يوازنها على حافة مائدة مع بعض الكتلة أسفل مستوى سطح المائدة ، ويكون لها لمعة معدنية بعد انتهائها تستحوذ على الفراغ المحيط فى سلسلة من الانعكاسات المشوهة .

وكان شائعاً بالأخص بين النقاد الأمريكيين أن يقولوا أن هذا العمل تجريدى كلية من الفن « الإيمائى » ومن المؤكد أن المواد الصلبة قد اكتسبت ليونة بين يدى كارو ولكن العين الإنجليزية تميل لأن تنظر إلى عمل كارو على أنه يبعد عن التشخيصية سواء كان يقصد ذلك أم لا .

وقد تبدو أعمال كارو من بعض الزوايا تشبه أعمال مور فى عملقتها المضفية على هياكلها . وهذه العلاقة مع مور ليست آخر الأسباب التى جعلت كارو يحتل موقعاً رئيسياً فى عالم النحت فى الستينيات ، برغم أنه كان يدين بشدة كل ما يؤيده مور . ومن الأفضل أن نذكر أعمال فنانين آخرين مثل ديفيد سميث والأعمال النحتية الذى يستوحيها أصحابها بشكل ما مباشرة من سميث ، مثل النحات الألمانى إريك هاوزر ، ومثبتات كالدر التى تنبأت برفض كارو للقاعدة التقليدية للعمل ، مثل أعمال النحت من

الحديد المطاوع من أعمال الأسبانى إدوارد وشيليدا وهما يتبعان تقاليد جونزاليز ويتوازيان مع بعض تجارب كارو . ولا يقف كارو بمفرده تماماً حتى فى تقاليد الفن الإنجليزى « فالمتحركات اللولبية » من إبداع كينيث مارتن مثلاً، حيث يمكن تكوين وتجميع الأجزاء غالباً فى أى نظام تقريباً على وصلة مركزية ، تعطى مثلاً أكثر ثورية وتطرفاً على المنهج الصناعى ، بينما معظم أعمال إدواردو باولوتسى تنتمى إلى نفس الفئة التى ينتمى إليها كارو ، رغم أنها متأثرة بالفن الشعبى الذى لم يشعر به كارو أبداً كما يبدو . ولكن لا يقف أى من هؤلاء الفنانين على الخط الفاصل تماماً بحيث يستطيع النظر أمامه وخلفه . كما يبدو لنا كارو .

وعندما نحاول تفسير ذلك نجد أن شيليدا وباولوتسى يعطيان أفضل مثال. وبصفة عامة فإن النحت الأوروبى لم يتقدم فى الاتجاه الذى أخذه الفن البريطانى الأمريكى فى أواخر الستينيات .

فالفارق يشبه ذلك الموجود بين « ما بعد التجريدية » عند الفنان والفن الشعبى عند فاساريلى ومن تبعوه . فهؤلاء الفنانون الأوروبيون الذين يبدعون أعمالاً ذات أبعاد ثلاثية ، أو على الأقل هؤلاء الذين كانوا فى طليعة التجريب ، قد اتجهوا غالباً نحو الفن الحركى وتم مناقشة أعمالهم تحت هذا العنوان فى فصل سابق .

غير أن شيليدا ينتمى للتقاليد الأسبانية من حيث الحرفية المهنية فى الحديد المطاوع مثل سميث وكارو تماماً ، فى أساليبهما المختلفة التى تنتمى إلى التقاليد الأنجلو أمريكية « الإنجليزية الأمريكية » فى الصناعة الثقيلة . غير أن أفكار شيليدا تشبه أفكار معاصريه الأمريكيين والبريطانيين .

وعندما ننظر إلى عمله نعى أنه ينتمى إلى مدرسة « المادة » المصنوعة يدوياً ، التى يرفضونها « الأمريكيون والبريطانيون المعاصرين لشيليدا » . ولكن روابطه الفكرية تمتد إليهم من حيث أن حساسيته أقرب إلى الرسامين المصورين الأسبان مثل تابييه .

ويعطينا باولوتسى حالة تثير مزيد من الاهتمام ، فهو فنان مر بعدد كبير من التحولات فى الأسلوب ، ولكن الخط الواصل بين أعماله يوضح أنه غالباً ما كان يهتم بالآلات ، أو بتعبير أكثر دقة بالآلية . وقد تحدثت من قبل عن أعماله النحتية التشخيصية التى يدخل فى نسيجها تروس وأجزاء صغيرة أخرى من آلات . وفى أعمال تالية أخرى ، استخدم أجزاء معدنية جاهزة وقطاعات معدنية ولكن بروح تختلف عن كارو وديفيد سميث . ويختلف باولوتسى عن سميث وكارو فى أنه يميل إلى تجميع هذه الأشكال لتكون ما يشبه الآلة ، أو على الأقل أشياء تبدو وكأن لها وظيفة ميكانيكية برغم عدم وجود أجزاء متحركة .

وقد أبدع باولوتسى أيضاً سلسلة من الأعمال النحتية التى تبدو أنها مشتقة من ديكور وتصميم متأثر بالآلات ويرجع إلى عصر « الجاز » ولكنها ليست مشتقة مباشرة من الآلات . ومن الأعمال المميزة الأشياء ذات الرقائق الملونة بلون المعدن ، ذات المستويات الأفقية المسطحة ، والأعمال الرأسية المتموجة المجعدة مثل المصبوبات فى دار الخيالة فى الثلاثينيات . ويبدو أن هذه هى بنات العمومة البعيدة لأشياء توجد فى أسواق التسلية .

وتتمثل نقطة الاختلاف بين كارو وباولوتسى فى أن الأول محايد فى مواقفه

اتجاه المواد ، وهى بالنسبة له كما يقول ، مجرد « أشياء » والجانب التكنولوجى فى نشاطه يوجد بذاته كما هو فلا يضفى كارو عليه أى نوع من الرومانسية .

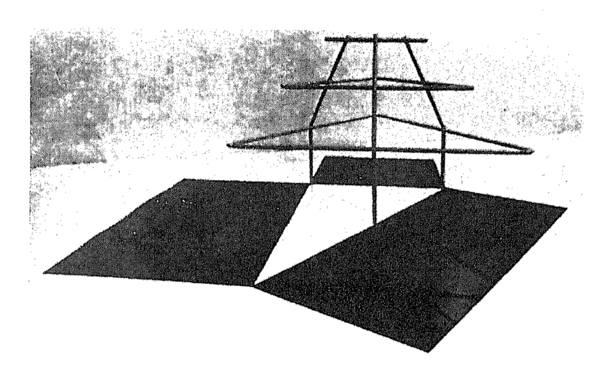
ويمثل عمل سميث وكارو لحظة تحول فى الشعور العام وكذلك الخاص. فقد كان الرسم « التصوير » هو الفن السائد بعد الحرب فأجريت التجارب فى هذا الحقل ، ولكن خلال العقدين الماضيين ، وخاصة فى مجالى الفن الأمريكى والبريطانى حدث تغير فى المواقف . فيبدو أن العمل ذى الأبعاد الثلاثة «النحت» هو الذى أصبح الوسيلة الطبيعية للتعبير الطليعى. وكما أشرت فإنه من الحقيقى فى نفس الوقت أن الحدود بين النحت والرسم «التصوير» قد بدأت تذوب بالفعل . وبرغم ذلك كان من الواضح أن التركيز انتقل إلى الموضوع ذى الأبعاد الثلاثة ، وهو شىء يحكم انفعالاتنا اتجاه البيئة التى نتحرك خلالها . وأحد أفضل الأمثلة على ذلك هو عمل النحات البريطانى فليب كنج ، فعندما عرضت أعماله فى بينالى البندقية «فينسيا» عام ١٩٦٨ لخص برايان روبرتسون تأثير أعماله بقوله :

« إن الطبيعة الغامضة لأعمال كنج نابعة من تأثير التناقض الداخلى السامى والراقى فإن كل قطعة نحتية تتميز بشكل أكبر عن مجرد وجودها الفعلى كشىء مادى فى الفراغ فهناك عقل جوهرى أو نظام فردى من القواعد الواضحة محفورة ومشحونة بخيال يكشف عن نتائج لم تكن متوقعة بالمرة . وسوف يأخذ كل عمل نحتى شخصية مختلفة بطريقة فجائية عند فحص واختبار تركيبه ويتميز هذا العرض بأن له تأثير دراماتيكى وكأنه عملية حسابية مكونة من حاصل جمع اثنان إلى اثنان ليكون الناتج خمسة . بلا أى جدال وبنتيجة رائعة مذهلة » .

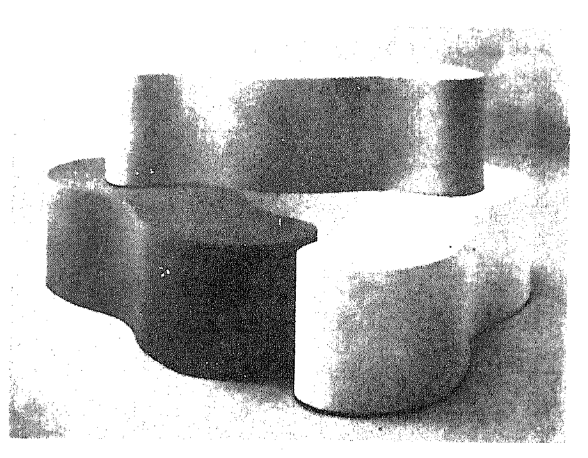
ويتكون عمله النحتى بعنوان « فراغ » من صندوق مزدوج ، ومستويين مائلين وعامودين مرجعيين قائمين يتخذ قاعدتهما وقمتهما شكل هرم غير كامل أو مبتور ووضع هذه الأجزاء بحيث يستطيع المشاهد أن يتحرك بينهما بحرية . فالمشاهد لا يسير حول العمل فقط بل يمشى داخله أيضاً .

وفى بادىء الأمر لم يكن كنج يتعامل مع المعآدن ، كما فعل كارو ، ولكنه كان يتعامل مع الفيبر جلاس ذى الألوان الزاهية ، فكان يستخدم اللون للتركيز على الحركة فى الأشكال بحيث يخرج شيئاً متحركاً من أشياء أستاتيكية ساكنة . ويتشابه كنج فى انتقاله من المعادن إلى الفيبر جلاس وأنواع أخرى من البلاستيك مع فنانين أصغر منه سناً وكانت دلالات ذلك مثيرة للاهتمام ، فالبلاستيك من صنع الإنسان ويمكن إضفاء أى شخصية عليه وتلوينه بأى لون وهذا يجعله مختلفاً عن الخشب والحجارة الخاصة بأيام «حقيقة المواد والخامات»، كما أنه لا يحمل أياً من صفات المبالغة فى النزعة الصناعية « للصاج » وكمرات الحديد . والواقع ، أنه إذا كان لهذا أى دلالات ، فستكون دلالات ثقافة كل شىء فيها يمكن التخلص منه ، ثقافة تنحاز إلى المعارض والمناسبات أكثر من الأشياء الدائمة . فقد عرضت معظم هذه الأعمال النحتية فى بريطانيا على الجماهير من خلال معرض «الجيل الجديد» الثانى الذى أقيم فى قاعة وإيتشابل الفنية فى عام ١٩٦٥ .

ومثلت هذه الأعمال ، إلى جانب كنج نفسه ، مثلت ديفيد أنسلى وتيم سكوت ووليام تاكى وكان لهذا المعرض تأثير هائل وعظيم . وكانت أفضل الخامات المستخدمة فيه من حيث التفضيل ، إضافة إلى أشياء أخرى من أنواع البلاستيك ، هى الصاج «الألواح المعدنية » الملونة لكن النحاتين لم



تيم سكوت ـ تريرميه ـ ١٩٦٨



ويليام تاكر ـ ممفيس ـ ٦٥ / ١٩٦٦

يركزوا على الخامات نفسها ، فقد كانت ببساطة هى الوسيلة لعرض فكرة الشكل . وكان من الواضح أن الفنانين الشبان المشاركين قد تعلموا الكثير من الرسامين « المصورين » الأمريكيين ومن التجارب النحتية التى قام بها نحاتون كانوا فى الأصل مصورين أمثال بارنت نيومان والزورث كيلى . وكان هناك نقص فى الكتلة والحجم فى معظم القطع التى عكست هذه التأثيرات والتأثرات ، وكانت الأعمال لولبية وملتوية وتعرضت لأشكال متكررة . وقد أجرى تاكى ، بصفة خاصة ، تجاربه على مبدأ الامتداد الذى يظهر أيضاً فى بعض أعمال فرانك ستيلا على قماش الرسم « التصوير » وفى وقت سابق على ذلك ، الأشكال المختلفة لعمل برانكوزى بعنوان « عامود لا نهائى » فكان من الملحوظ عندئذ وظل ملحوظاً إلى أى مدى ألغى العمل وجود قاعدة ، وليس هذا فقط بل عانق الأرض أيضاً والقدر الكبير من هذه الأعمال كان أقل من مستوى النظر ، وأكثر التجارب تطرفاً فى هذا الاتجاه أجراها ديفيد هال ، الذى إن لم يكن ضمن فئة معرض « الجيل الجديد » إلا أن أعماله تشبه أعمال المشاركين فيه وبينهم كثير من الأشياء المشتركة .

وقد نفذ هال على سبيل المثال أعمالاً نحتية مستخدماً الألواح المعدنية التى تتدفق وتنساب أفقياً على ارتفاع كعب القدم مما يفترض وجود سطح أرضى آخر معلق فوق سطح الأرض الحقيقى . كما أن الأشكال تفترض مناظير تتعارض مع المناظير الحقيقية للغرفة محل العرض ويمثل العمق كلية ميكانيكية أو آلية لطى وتشويه الفراغ ، ولا يمثل حضوراً مادياً كبير فى حد ذاته . ويلاحظ المشاهد التغيرات فى المساحة المحيطة بالعمل نفسه وليس القطعة النحتية ذاتها .

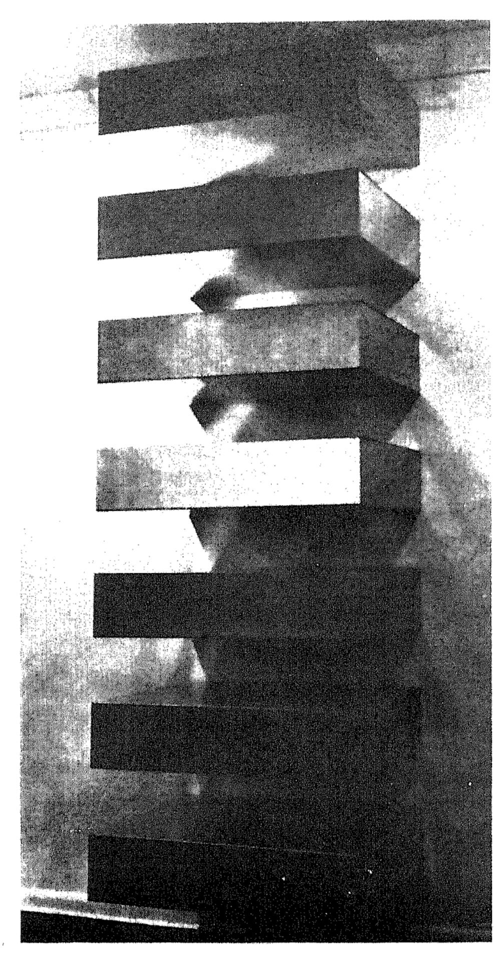
وقد ظل نحت « الجيل الجديد» البريطانى حركة متماسكة بقوة أو مدرسة من نوع يميل إلى العزلة . ورغم أن البعض يتحدث عن هؤلاء النحاتين على أنهم يرتبطون بالتطورات فى أمريكا ، فقد كان لهم تأثير واضح على فنانين معينين فى ألمانيا وخاصة كاسبار توماس لينك ، الذى تسير أعماله الأخيرة فى خط متواز مع فنانى « الجيل الجديد » ، بينما كانت أعماله السابقة تختلف تماماً من حيث الأسلوب الذى كان متأثراً بالسيريالية .

ويعطى النحت الأمريكى ، بُعد ديفيد سميث ، إنطباعاً أقل تماسكاً من الأنطباع الذى يعطيه الفن البريطانى بعد كارو . وهناك فنان واحد يعتبر أنه لعب دوراً بارزاً وهاماً وهو طونى سميث الذى كان مهندساً معمارياً سابقاً ويعتبر مشوار طونى سميث الفنى مثالاً عن الفجائية التى يستطيع حتى فنان هاو أن يخترق بها هذا المجال أو التيار الجارى .

وقد عرض أول عمل نحتى له عام ١٩٦٣ ، ثم حصل على شهرة كبيرة بحلول عام ١٩٦٧ ، وكان قد ولد عام ١٩١٢ ، أى بعد ست سنوات من ميلاد ديفيد سميث وحصل على تدريبه فى مجال المعمار من خلال عمله ككاتب لأعمال العديد من المنازل التى بناها فرانك لويدرايت ، ثم مارس الفن المعمارى وحده فى الفترة من ١٩٤٠ إلى ١٩٦٠ . وترك التصميم المعمارى لأن شعر أن المبانى زائلة غير باقية ومعرضة بشكل كبير للتغيرات التى تدمر نوايا من صممها وأبدعها . وقد وصف البعض أعماله النحتية بأنها « فن اختزالى » أو أمثلة على « الجشتالت »[١] ، أحادى الوحدة ولكن

---

(١) الجشتالت Gestaltism كلمة ألمانية تعنى « الكل المنظم » وقد بدأت حركة الجشتالت نحو عام ١٩١٢ وتوفر عليها ثلاثة من علماء النفس هم كوهلر وفيرتايمر وكوفكا وتذهب الجشتالتية إلى أن ما يحدث للأجزاء تحدده قوانين باطنة تحكم الكل . وقد بدأت هذه النظرية تطبيقاتها الأولى على سيكولوجية الإدراك ، ثم توسع أصحابها فى تطبيقها على كافة الظواهر من حيث أن الظواهر مركبة من أجزاء تابعة لبنية الكل .



دونالد جود ـ بلا عنوان ـ ١٩٦٥

هذا يعتبر إفراط فى التبسيط فقد تحدث الفنان نفسه عن بعض أعماله فقال عنها أنها :

« جزء من شبكة الفراغ اللانهائى ، وفى هذا الفراغ ، تتكون الفراغات من نفس المكونات التى تتكون منها الكتل ، وفى ضوء ذلك قد ينظر إليها البعض على أنها نقط تقاطع فى التدفق المستمر للفراغ . فإذا فكرنا فى الفراغ كجسم صلب ، تكون هذه الأعمال فراغات فى الفضاء . وفى الوقت الذى أتمنى فيه أن يكون لها شكل وحضور ، لا أفكر فيها على أنها أشياء بين قطع أخرى ، بل أفكر فى أعمالى باعتبارها منعزلة فى بيئة خاصة بها .

ويبدو معظم أعمال سميث وكأنه يعكس تجربته وخبرته فى فن التصميم المعمارى . فقد قال عن أحد أعماله بعنوان « الغناء » : إننى أحب الأشكال من هذا النوع فهى تذكرنى بتصميمات المبانى القديمة المبنية بالطوب اللبن .

وتتميز أعماله بأنها تتكون من صناديق على شكل متوازى مستطيلات مثبتة معاً وأحياناً تختلف الأشكال وتظل رباعية الأسطح . وقال سميث ذات مرة فى وصف أحدها أنه جاء من نتاج الربط بين ثلاثة صناديق بالصدفة ، وهناك عمل آخر بعنوان « الصندوق الأسود » كان مصمماً على شكل علبة بطاقات شاهدها الفنان على مكتب أحد أصدقائه . وذات ليلة أصبح هذا الشكل مسيطراً على تفكيره ، فقام سميث بمكالمة هاتفية لصديقه فى الصباح التالى وطلب منه أبعاد صندوق البطاقات . وقال عن هذا « طلبت منه أن يمسك بالمسطرة ويأخذ مقاييس الصندوق « علبة البطاقات » ولم يخطر بباله شىء لدرجة أنه لم يسألنى لماذا أريد الحصول على المقاييس ، وضربت المقاييس فى خمسة ورسمتها على الورق وأخذت

التصميم إلى شركة « إندستريال ولدنج اللحامات الصناعية » فى نيويورك وطلبت منهم تنفيذه » .

ومن الواضح أن فناً من هذا النوع يمثل تحولاً ثورياً فى الاهتمامات النحتية فى الماضى ، فيمكن القول أنه من ناحية نبع من الدادية ، وخاصة من الولع « بالشىء الموجود » ، ويمكن القول أنه من ناحية أخرى له علاقة بفكرة جان كينج فى عدم التركيز على عقل المشاهد . ولكن لا شىء من هذا يذهب إلى حد التركيز على الشىء غير المُعبر عنه عن قصد ، وهذا ما ازداد الفنانون الأمريكيون فى عمله والميل إليه .

والفن الاختزالى لم يكن ببساطة مسألة نشاط فنان واحد ، بل نشاط مدرسة كاملة من الفنانين من بينهم كارل أندريه ودان فلافين وروبرت موريس وسول لويت وجان ماكراكن . وأن أوضح الأمثلة على ذلك بين هؤلاء الفنانين هو دونالد جود الذى قال عما يمارسه : « إن الأبعاد الثلاثة هى الفراغ الحقيقى ، التى تتخلص من مشكلة الخداع والفراغ الحرفى ، هى الفراغ داخل وحول العلامات والألوان ، وهى التخلص من أكثر الترانيم السائدة فى الفن الأوروبى والتى لقيت أكبر اعتراض ورفض . فالحدود المتعددة للتصوير الزيتى لم تعد موجودة ، ويمكن للعمل أن تكون له القوة المتوقعة له . والفراغ الحقيقى بالطبع أكثر قوة وتحديداً من اللون المسكوب على سطح مسطح » .

ويقل تأويل دونالد جون لهذا المبدأ من الناحية التحررية عن الكلمات ذاتها وما تؤدى إليه من افتراضات ، مثل سلسلة من الصناديق الحديدية المجلفنة مرتبة على مسافات منتظمة على الحائط . وقد دافع روبرت موريس، صديق جود عن « الاختزالية » بنفس التركيز حينما قال :

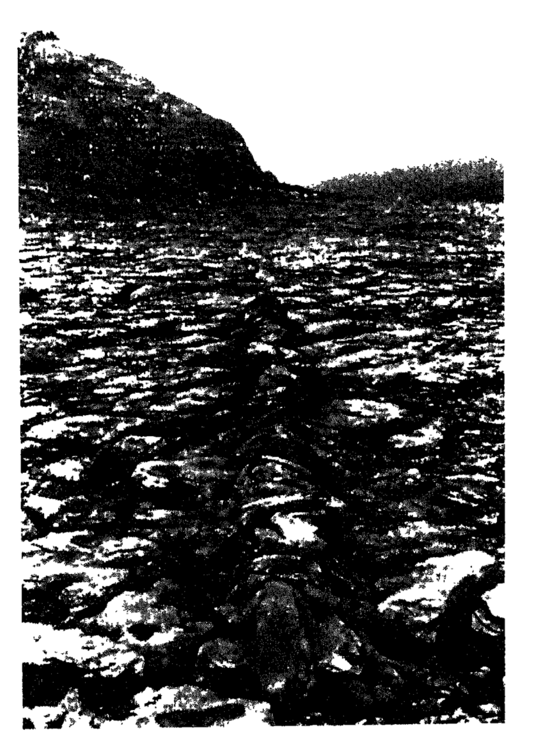
إن بساطة الشكل لا تعنى بالضرورة أنها تتعادل مع بساطة التجربة ، فالأشكال الموحدة « المكررة » لا تقلل من العلاقات بل تنظمها وترتبها ، فإذا كانت الطبيعة السائدة الوراثية للأشكال المكررة تؤدى وظيفة الثبات والسكون فإن تخصيص علاقات المقياس والنسب . . . إلخ لا تلغى من الوجود ، بل هى ترتبط بشكل أكثر تماسكاً معاً . فإن التركيز على هذه القيمة الوحيدة والأكثر أهمية فى النحت وأبرزها ، وهى الشكل ، مع توحيد أكثر وتكامل أكبر لكل قيمة نحتية جوهرية أخرى ، قد أثرت فى أشكال النحت الماضية فجعلتها غريبة ومن ناحية أخرى ترسخ حداً جديداً وحرية جديدة للنحت » .

وتراوح هذه التفسيرات والتأويلات الصواب لأنه ازداد وضوحاً أن الفنان « الاختزالى » لم يكن يريد بالفعل أن يعبر عن نفسه ، أو يعبر عن معنى معين بالمعنى القديم ، فهناك شعور « بالترتيب » الذى يأخذ غالباً الشكل الذى افترضه طونى سميث ، حيث أن الفنان يطرح صورة جزئية لنظام وترتيب كامل عن طريق مجمل الفراغ الذى يمكن تخيله ، ويترك المشاهد يملأ الفراغات البينية . وهذا هو ما يحدث بالضبط ، على سبيل المثال ، فى معظم أعمال سول لويت . فقد أقام لويت معرضاً فى عام ١٩٦٨ فى نيويورك عـرض فيـه عمل نحتى واحـد وكان عنوانه « تنوعات ثلاثية على ثلاثة أنواع مختلفة من المكعبات ، وكانت المكعبات عبارة عن صناديق من حجم واحد ، بعضها مغلق وبعضها مفتوح من جانب واحد وبعضها مفتوح من جانبين متواجهين . ورتب هذه الصناديق فى مجموعات كل منها ثلاثة صناديق فى صف واحـد ، والصفـوف مصطفـة أيضـاً مع بعضها .

وكل من الصفوف الثمانية تشكل حلولاً ممكنة فى ترتيب ثابت بداية من الصف الذى رتب كل المصفوفات بينما كل مجموعة تحتوى صندوق واحد من أنواع المكعبات الثلاثة وبعض أنواع الفن الاختزالى ، أقل صرامة وأقل سذاجة . فعمل دان فلافين على سبيل المثال يستغل الأطوال المستقيمة لأنابيب الفلورسنت « اللمبات » وهذه هى النقطة التى يلتقى عندها الفن الاختزالى مع الفن الحركى . ويهتم فلافين بالضوء فضلاً عن الفراغ كمادة أو خامة يتعامل معها ويقول : « أعرف أن الفراغ الحقيقى لغرفة ما يمكن أن يتحطم ويتم التعامل معه عن طريق وضع وسائل خداع من الضوء الحقيقى « الضوء الكهربى » عند نقاط اتصال حيوية فى تكوين الغرفة » .

وعلى هذا فإن فلافين يهدف إلى نوع من إزالة المادة فى الفن ويمكن أن ينطبق نفس القول على الفنان الأمريكى من كاليفورنيا لارى بيل الذى استخدم الرقائق من الزجاج المغطى الموضوعة على زوايا قائمة . وهذان العنصران يعكسان الضوء على المشاهد ويسمحان له بأن يرى ما يقع فى الخلفية ، والمادة الفنية ليست هى المكعب فى حد ذاته بل الآثار الناجمة عن الانعكاس والشفافية البصرية .

ويبدو أن جون ماكلاركن ، وهو من كاليفورنيا أيضاً ، مهتم بالنظر إلى استغلال الضوء كجزء من تأثير العمل ، فقد صنع ألواحاً طويلة من الأبلكاج «خشب» والفيبر جلاس بألوان باهتة وقال الفنان فى هذا الصدد «أتصور اللون هو المادة البنائية التى أستخدمها فى بناء الأشكال التى أهتم بها».



ريتشارد لونج - خط فى إيرلندا - ١٩٧٤

وكانت عناصر اللون والضوء والشفافية هى المواد التى استخدمت فى كثير من النحت الجديد فى أمريكا وكان هناك أيضاً شد وجذب بين النهايات القصوى للشكلية والافتقار إليها فقال روبرت موريس فى هذا المضمار :

« ليس ابتكار أشكال جديدة هو القضية فى فن « الشىء الجديد » الحديث ، فقد تم قبول تضاريس الأشكال الهندسية المستطيلة السائدة باعتبارها أساساً فرضياً مُسلماً به . . . بسبب المرونة والشكل السلبى غير المركز عليه « للشىء الفنى » التى تمثل وسيلة مفيدة وناجحة » .

وقد استمر فى ذلك محاولاً أن يثبت وجهة نظره بعرض أعمال ، ما زالت اختزالية فى مضمونها ، تتألف من قطع مكدسة بلا عناية من اللباد الرمادى وقد أشار إلى أن هذه الأعمال تجمع بين كل من بولوك وأولدنبرج كرواد للتقاليد التى ينتمى إليها .

وقد ذهب الفنانون « الاختزاليون » إلى أبعد من ذلك فى اتجاه «ضد الفن» منذ أن عرض موريس هذه الأعمال المفتقرة إلى الشكل واللينة عن قصد منه فقد جمعوا عينات من الصخور والتربة فى مكان معين وكدسوها فى صناديق وعرضت فى نيويورك على أنها أعمال نحتية وكذلك التقطوا صوراً فوتوغرافية لأعمال حفر يقوم بها الفنانون عندما كانوا يحفرون خنادق فى الصحراء وصوراً للرمال ، ومظاهر أرضية منحوتة طبيعياً التقطت صورها من الجو .

وهكذا تم استبعاد مفهوم « المادة الفنية » أو « الشىء الفنى » لصالح «الفكرة الفنية» .



الفصل التاسع

ما فوق الواقعية

قد يبدو أن « ما فوق الواقعية » ، وهى خليفة الفن الشعبى ، تتعارض تماماً لما قيل آنفاً عن إحلال « الفكرة الفنية » ، فنحن هنا نواجه رد الفعل اتجاه أكثر الأنواع تحفظاً من التصوير الزيتى والنحت عندما نكون أمام « ما بعد الواقعية » التى تكونت شهرتها وصيتها ، بدرجة أكبر من الفن الشعبى ، عن طريق التحالف بين تجار وهواة الأعمال الفنية فى مواجهة استجابة النقاد العدوانية ، غير أننا يمكن أن نلاحظ أن فناً من هذا النوع يدين بالكثير من شخصيته لاعتماده على الفكر « المفاهيمى »[٥٢] فالفنان المصور ، على الأقل ، لا يأخذ الواقع مباشرة ، بل يحاول إعادة إنتاج ما يمكن أن تصوره «تراه» الكاميرا .

ويظهر التحول من الفن الشعبى إلى ما اصطلح على تسميته « ما فوق الواقعية » ، على الأقل فيما يتعلق بفن التصوير الزيتى ، يظهر فى أعمال الفنان الإنجليزى الأصل المقيم فى أمريكا مالكولم مورلى ، الذى كان مبهوراً

(٥٢)المفاهيمى Conceptual . ويفضل ترجمته فى مجال الفن إلى « المعلوم التصورى » أو « التصورية » . وهو مصطلح فى الفن ينسخ الصورة الحسية التى نراها لأحداث صورة ذهنية فى الإدراك . وقد بدأ التمهيد «للتصورية» فى الفن فى أعمال الفنان الفرنسى دوشامب Duchamp ، ولكن المصطلح استقر فى الستينيات على أساس أن العمل الفنى ليس منتجاً فيزيقكياً بقدر ما هو مجموعة أفكار . ولعل أهم فنان أشاع هذا المصطلح هو الفنان الأمريكى جوزيف كوست Kosuth الذى عرض عمله الشهير « واحد وثلاث كراسى » سنة ١٩٦٥ .

بتقليد العرض والتمثيل « الفنى » وهو يشبه فى ذلك العديد من أصحاب مدرسة الفن الشعبى منذ لختنشتاين إلى ديفيد هوكنى . والفارق الأساسى بين أعمال مورلى ولختنشتاين مثلاً ، هو أن الأول يسمح لنفسه بقدر أقل من الحرية ليناور ويتحرك من خلاله .

فقد بدأ مورلى برسم صور قائمة على أسلوب الإيضاح وهو النوع الذى نشاهده فى النشرات السياحية ، مثل سفينة محيطية على ما لا يحتمل أن يكون سطح بحر أزرق مثلاً . ولكنه لم يقلد التشوهات التى تفرضها عمليات رخيصة تتمثل فى إعادة إنتاج الألوان ، أو تقليدها . بل يبدو أن الفنان كان يريد إستخدام الفصل بين أربعة ألوان بنوعية جيدة فكان يلون صورته منطقة بعد أخرى وغالباً ما كان يقلبها رأساً على عقب حتى لا يرى مدى قربه من النموذج « الموديل » حتى تتم عملية النقل . فيبدو أنه يبدع صورة واقعية بأسلوب شديد التجريدية . وحتى مع ذلك يبدو أن مورلى قد وجد أن إتقان اللمسات النهائية يعمل ضد التأثير الإغترابى الذى ينوى الوصول إليه ، وفى لوحات رسمها فيما بعد ، مثل « صفحات سانت جون الصفراء » كان حريصاً على استحداث أدوات تجعل الصورة مسطحة حتى تكون فى الحقيقة إعادة إنتاج لما أعيد إنتاجه .

وقد شدد مصورون ينتمون بصورة أكبر إلى حركة « ما فوق الواقعية »[(٥٣)]

---

(٥٣) ما فوق الواقعية Superrealiom ، وهى طريقة فى الفن نشأت أساساً فى كل من إنجلترا والولايات المتحدة أواخر الستينيات وهى تركز على حالة اللحظة الزمنية التى تكون عليها الأشياء والعناصر . وكلمة Photographic-realism. Hyper-realism هى مرادفات لنفس الأسم . ويتميز إثنان من بين فنانى ما فوق الواقعية ، أو « الواقعية المثالية » . وهما دو أندريا Do Andrea . وهانسن Hanson اللذان يستخدمان الأدوات التقليدية دون تدخل فى مجسماتها كالملابس ، والشعر ، وأدوات النظافة ، وخلافها .

أمثال ريتشارد إيستس ورالف جولينجز من صرامة هذا الأسلوب والإبهار فى عمل إيستس يكمن فى الإتقان الشديد والذى يجعل عمله يبدو وكأنه إعادة إنتاج (تقليد الصورة) تماماً ، ويتم تصوير المشاهد المأخوذة من شوارع نيويورك التى تكون موضوعات معظم هذه الأعمال التصويرية والمطبوعات ، بعناية فائقة تذكرنا بأساتذة الفن الهولنديين فى القرن السابع عشر . والحقيقة أن التشابه بين بعض هذه الصور والرسوم التصويرية مثل عمل فيرمير بعنوان « منظر دلفت » والتصميمات الداخلية فى الكنائس فى ساندردام يبدو أنها تشير إلى انتقال إيستس من مبادىء « ما فوق الواقعية » فى درجة التنظيم الضمنى الذى يفرضه على تكويناته إلى غيرها والبُعد عنها . فكلما نظرت إلى هذا العمل كلما اتضح لك أنه يعتمد على تكوينات هندسية مصممة بعناية من النوع الذى نادراً ما تلتقطه الكاميرا وتكتشفه بنفسها .

ويختلف جولينجز عن إيستس فى عدة جوانب هامة بالرغم مما يبدو من تطابق فى السلاسة التى يضفيانها فى اللمسات النهائية للعمل . فمن الواضح على سبيل المثال أن الموضوع فى هذا العمل لا يشير إلى شىء ، كما يتضح ذلك أيضاً فى عمل فنان مثل روبرت بيكنل ، فيبدو أن الفنان قد قصد هذه البساطة الطاغية لكى يعلق على نوعية الحياة التى يحياها الناس فى هذه الأرجاء المهجورة ، ولكن هذا يأتى فى المرتبة الثانية بعد رغبة الفنان فى إقامة حوار مع الرؤية الأحادية للكاميرا ، ويعنى حياد اللمسات النهائية ـ نتيجة استخدام فرشة هوائية ـ أن يبارى حياد الشرائح الملونة الجيدة . وتختلف « ما فوق الواقعية » فى النحت عن مثيلتها فى التصوير الزيتى فى أن الأولى لا تتضمن فعل الترجمة من ثلاثة أبعاد إلى بعدين فقط ، وعلى هذا

فإن النحت يكون أكثر حرفية فى تمثيله وعرضه للواقع ، أو هو يبدو كذلك عندما ننظر لأول وهلة إلى هذه التماثيل التى تكون غالباً بالحجم الطبيعى . فإذا نظرنا إلى عمل دوان هانسون مثلاً ، نصطدم بالحجم الطبيعى غير العادى ، فيبدو للحظة كما لو كان الشخص الذى يمثله العمل يقف حياً ويتنفس الهواء أمامنا وبالتأكيد بذل الفنان كل ما فى وسعه ليعطينا هذا الشعور ، فالتمثال لا يرتدى فقط ملابس حقيقية ، ولكنه مجهز أيضاً بكماليات تم اختيارها بعناية ، وتم تلوين الوجه والمناطق الجلدية الأخرى الظاهرة بألوان تشبه الألوان الطبيعية ، غير أن أعمال هانسون تتميز بخاصية لا توجد فى التماثيل الشمعية المعروضة فى الملاهى التى تحاول خداعنا بنفس الطريقة ، فهناك عنصر التكثيف الحصيف ، الذى يمكن أن نسميه المبالغة فى التمثيل الفنى ، الذى يجعل هذه الشخصيات لصيقة بالذاكرة أكثر من النماذج التى نقلت عنها .

ويضرب أسلوب هانسون الفنى بجذوره فى الإجراءات والخطوات التى استخدمت أول مرة على يد النحات جورج سيجال المنتمى إلى المدرسة الشعبية وكذلك أسلوب النحاتين الآخرين من المدرسة « ما فوق الواقعية » أمثال جان دى أندريا (على الأقل خلال الفترة محل البحث) .

ويتشابه هانسون وأندريا مع سيجال ، فهما يقيمان عملهما على أساس استخدام الصب بالحجم الطبيعى ، الذى يعادل بين أيديهما عدسات الكاميرا عند التصوير فى ظل « ما فوق الواقعية » ، وهو أسلوب لإعادة تمثيل الواقع بصورة أكثر دقة مما تستطيع العين نفسها أن تراه . وقد استخدم هذه الوسيلة أيضاً النحات البريطانى جون ديفينى . ومن المثير أن نلاحظ مدى

اختلاف النتائج التى حصل عليها هؤلاء الفنانون ففى حالة سيجال تعمل الخشونة وبياض السطح للشخصيات المتمثلة على أبعادها إلى عمق عالم ما يصطلح على أنه « الفن » . ويبدو أن هانسون وأندريا من ناحية أخرى يريدون دفع عملهما فى اتجاه منافسة الشخصيات الحية التى نراها تتحرك حولنا ، فنجد أن ديفيز يتوصل إلى حل وسط فى عمله بعنوان « رأس ويليام جيفرى » ، فقوة الرأس تذكرنا بالتماثيل النصفية العليا (الوجهية) فى الجمهورية الرومانية ، والتى كانت قائمة أيضاً على أقنعة بالحجم الطبيعى. فالشىء الذى يحيط بالرأس (شبكة من السلك الأزرق يتدلى منها لؤلؤ) يضعه فى مجال مختلف عن البيئة التى نعيش فيها .

ونجد أن المقارنة بين الرأس التى صنعها ديفيز والوجه الذى أبدعه تشاك كلوس مفيدة لتساعدنا فى فهم شخصية فن « ما فوق الواقعية » والأهداف المختلفة للمصورين والنحاتين من هذه المدرسة . فربما كان كلوس من «أنقى» وأوضح المصورين الذين يندرجون تحت لافتة هذه المدرسة فقد قال هذا الفنان « أن هدفى الرئيسى هو ترجمة معلومات الصورة الفوتوغرافية إلى معلومات تصويرية (زيتية) » . وقال أيضاً أنه يريد أن يولد مزاجاً مختلفاً للمشاهدة وأوضح ذلك بقوله « إن مقياسى الكبير يجبر المشاهد على التركيز على منطقة واحدة فى وقت معين وبهذه الطريقة يتعرف على المناطق غير الواضحة أو المشوشة التى يشاهدها برؤية محيطية شاملة والطبيعى أننا لا نأخذ هذه المناطق المحيطية فى الحسبان . . ولا تأتى المناطق المحيطية فى أعمالى فى مجال التركيز أبداً ، بل تكون كبيرة جداً بحيث لا يمكن إهمالها » .

وقد اضطر النحت ، الذى لا يستطيع السيطرة على طريقتنا الفعلية فى المشاهدة بهذه الطريقة ، اضطر إلى البحث عن طرق أخرى ليأتى ثمار تأثيره فإن ديفيز على سبيل المثال ، باستخدامه أدوات من أنواع مختلفة ، يبدو أنه يحاول إخراج الاغتراب النفسى الداخلى للشخصيات التى يصورها . ويستخدم دوان هانسون خدعاً مشتقة أو مستوحاة من المسرح ، فنجد عند شخصياته ، مثل بعض الممثلين ، تعبيرات وأوضاع تسلط الضوء بتركيز على الشخصية . فقد تم وقف التدفق الحركى عند أكثر النقاط تعبيرية .

وحتى جان دى أندريا لديه أساليب فى استخراج رد فعل مخطط ومعين لما يضعه أمامنا الذى يعتبر عند أول نظرة لأعماله ، أخف وألطف نحاتى المدرسة « ما فوق الواقعية » وأكثرهم عدم التزام . ويمكننا فهم شخصية الصور العارية عند أندريا بصورة أفضل بمقارنتها بالشخصيات العارية عند ريج بوتلر ، فهناك عدد من أوجه التشابه الاصطناعية .

فنجد أن بوتلر يستخدم ألواناً طبيعية جداً « تشبه اللحم الحى » رغم أن تمثاله مصنوع من البرونز ، ويلبسه شعراً حقيقياً وله عيون حقيقية ، ومع ذلك فنحن واعون أن هذه رؤية شخصية للطبيعة الجنسية الأنثوية التى يُعبر عنها بوسائل مقصودة فى تعديل ما نراه بموضوعية . وقد اختار دى أندريا من ناحية أخرى نموذجاً (موديل) لنقل شخصيتها وحتى طبقتها الاجتماعية فى الوقت الذى يبدو فيه أن المضمون هو تقليد حرفى ، فهذه الفتاة التى يمثلها لديها ثقة شخص لم يشعر بالجوع أبداً . وكلما نظرنا إلى فن «ما فوق الواقعية » كلما تأثرنا بعنصر التعليق الاجتماعى الذى ينشأ عن حياده الظاهر .

فهذا نوع من الفن يبدو أنه يجذب استجابات بسيطة كلية ، مثل صدمة السعادة عند رؤية شيء تم تقليده تماماً ، بغض النظر عن ماهية هذا الشيء ، ولكن على مستوى أعمق ، يخاطب هذا الفن جمهوره لأنه يعبر دون إطناب عن البطلان واليأس الموجودين فى مناطق شاسعة من المجتمع الحضرى . ورغم أننا نرى ذلك بصورة خاصة وواضحة جداً فى الأعمال النحتية عند دوان هانسون ، الذى يبدو غالباً أنه يركز فقط على دمامة زملائه الأمريكيين فنحن نستطيع أن نكتشف ذلك أيضاً ، فى الصفات المشتركة البريئة التى تبدو طازجة عند أندريا ، الذى صور رضاه ولا عقلانيته الطبيعية من خلال الوجه ، برغم الجمال الفيزيقى الذى يصوره النحت . ويمكن القول أن «ما فوق الواقعية» ، من عدة جهات ، تمثل الديموقراطيات الغربية فى أواخر القرن العشرين .



الفصل العاشر

عدة خيارات : من الفن المفاهيمى إلى التعبيرية الجديدة

يتوافر لدى الفنانين المعاصرين حرية المنهج فى صناعة الفن بطرق وأساليب مختلفة تماماً ، ولهذه الأساليب التى تم مناقشتها فى الفصول السابقة من التعبيرية التجريدية إلى التشخيص التقليدى ، مكونات متميزة فى الجيلين الأحدث والأقدم ، فالابتكار مستمر ، ولكنه منذ فترة الفن الشعبى لم يكن هناك إتفاق إجماعى على ما سيكون عليه العمل الفنى الطليعى ، أو حتى على ما سيحاول أن يفعله هذا الفن . فنجد « الفن المفاهيمى » [Conceptual Art] للستينيات والسبعينيات يقف فى جانب ، مع التركيز على الفكر الخالص ، بينما تقف العاطفة الجياشة للتعبيرية الجديدة على الجانب الآخر .

كان « الفن المفاهيمى » من حيث الجوهر هو فن الأنماط الفكرية متضمناً أى وسائل يراها الفنان مناسبة وأفضل مثال على ذلك هو عمل الفنان جوزيف كوسوت بعنوان « واحد وثلاثة مقاعد » وهو عبارة عن صورة لمقعد وتكبير فوتوغرافى للتعريف القاموسى أو المعجمى للمقعد ، ومقعد خشبى قابل للطى .

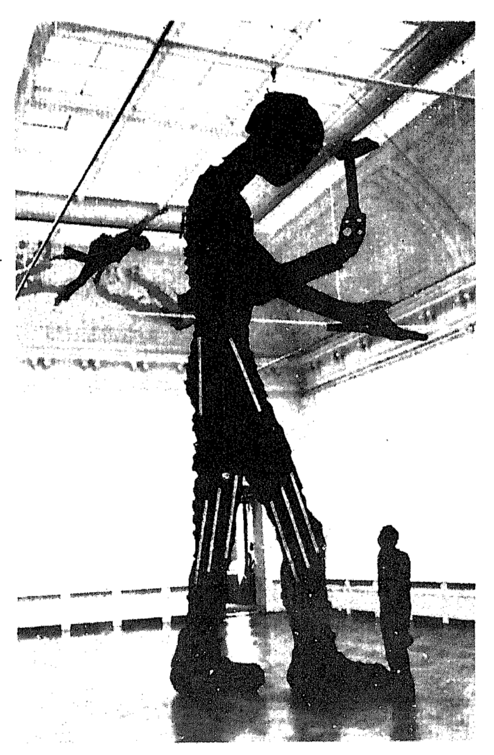
والفنان فى هذه الصورة يسأل جمهوره أين توجد شخصية الشىء المستخدم فى الصورة بين هذه الثلاثة ، هل هى فى الشىء نفسه ، أم فيما



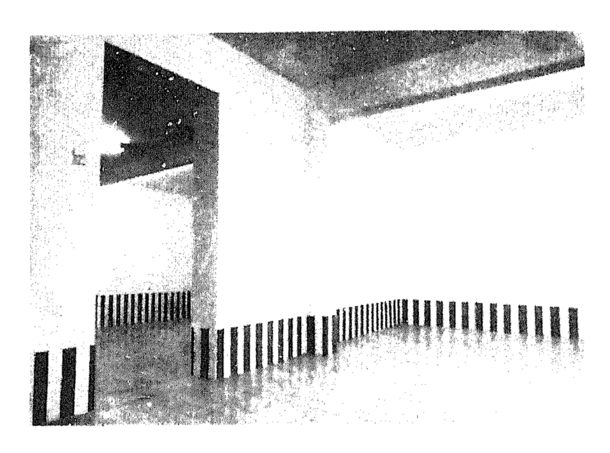
جوليو باولينو - تناسخ روح هوميروس - ٧٠ / ١٩٧١

يمثله أم فى الوصف الكتابى أو الشفوى ، أو ماذا كان من الممكن اكتشاف هذه الشخصية فى الأشياء الثلاثة معاً .

تطـور الفن المفاهيمى خلال الستينيات متوازياً مع « بيئة » و « حدث » و « أداء » الفن الشعبى وبرغم أدعاء هذا الفن أنه فن الأفكار الخالصة فقط فقد كان غالباً ما يعبر عن نفسه فى شكل بيئى مسهب ، وكان الحال كذلك مع عمل بعنوان « تجلى روح هوميروس » من ابداع جوليو باولينو والذى استخدم فيه شرائط صوتية وسلسلة من ٣٢ صورة فوتوغرافية وضعت على حوامل نوتة موسيقية منتشرة فى الفراغ المتاح . وأحياناً يصبح الفراغ والعلاقات المساحية هى المادة الأساسية فى الموضوع عند فنان « الفن المفاهيمى » ويمثل هذا المنهج دانيل بورين فى عمله بعنوان « على مستويين فى لونين » حيث يمر خط ذو شرائط لونية رأسية عند مستوى الأرض عبر الفراغ المتاح فى داخل قاعتى عرض مفتوحتين فيما بينهما ، وترتفع إحداهما فى المستوى عن الآخر بدرجة سلم واحدة وكلا القاعتين خالى تماماً من أى شىء . ومن المثير للتناقض أن الفن المفاهيمى أحياناً يصبح فيزيقياً (مادياً) تماماً ، وهى الفكرة التى تم التعبير عنها بصورة حرفية من خلال اللحم والدم. فنجد أن عمل دينيس أوبنهايم فى عام ١٩٧٠ بعنوان « وضع القراءة» يتكون من صورتين فوتوغرافيتين تسجلان حدوث حرق شمسى على صدر الفنان نفسه ، ويختفى أثر الحرق الشمسى بفعل كتاب مفتوح كان على صدره ، بينما الجزء الباقى معرض للشمس . وغالباً ما يندرج هذا النوع من الفن تحت لافتة « الفن الجسدى » أو فن « الآداء » . وقد اضطر أوبنهايم للتعرض لشىء من الألم لأداء هذا العمل ، فالماسوشية (التعذيب) هى صفة ملازمة



جون بوروفسكي ـ رجل طارق ـ ١٩٨١



دانييل بورين ـ على مستويين بلونين ـ ١٩٧٦

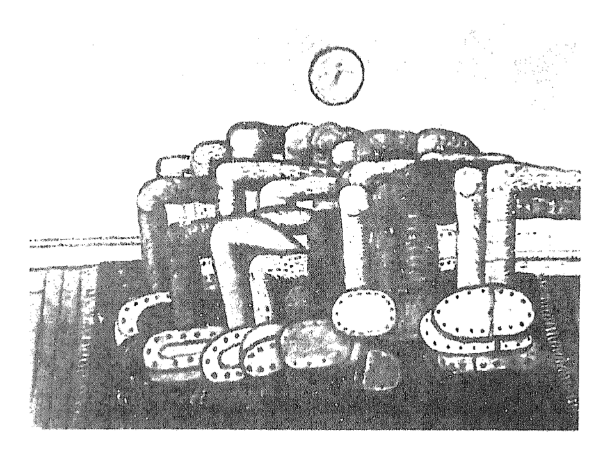
للفن الجسدى . فى عمل ستيوارت بريسلى على سبيل المثال ، نجد الأمر يأخذ شل محنة مراسمية .

وينتقل التركيز من « الشىء » إلى الفكرة بأسلوب مختلف فى عمل جون بورفسكى بعنوان « الرجل الطارق على ٢٧٧٢٤٨٩ » وهو عمل نحتى .

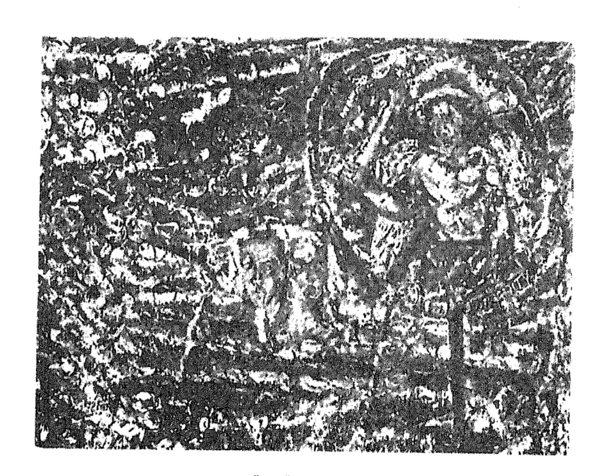
وهنا نجد البناء مهلهل عن قصد وإلى زوال ، وأنتجه الفنان ليناسب فراغ معين ومناسبة معينة ، وهو يندرج تحت عنوان « مفاهيمى » فى أنه يستخدم أقل الوسائل فى التضمين « للمعانى » ليقول من خلاله تعليق على طبيعة النحت التذكارى التقليدى . ويقدم الفنان للمشاهد تعبيراً مبالغاً فيه عن الاهتمامات التقليدية للفنان وتجهيز المشهد وقاعة العرض عتيقة الطراز تضفى قوة على هذه الهجائية الساخرة .

وقد أصبحت المحاكاة الساخرة عنصراً هاماً فى الفن فى السبعينيات والثمانينيات ، ويقدم برادديفيز للمشاهد مشهداً طبيعياً رومانسياً ولكنه يضعه عن قصد بين علامتى تنصيص حيث الحدود النمطية تكون مستوى مسطحاً . ويذكر أن ديفيز ينتمى إلى مجموعة أطلق عليها «مصورو الأنماط» لأن الغالبية العظمى من أعمالهم مستوحاة من تصميمات ورق الحائط والأقمشة وليس من « الفنون الجميلة » . وتسخر نانسى جريفز فى عملها «المتعثر» ـ وهو يمثل عمل إحدى أكثر الفنانات الأمريكيات نشاطاً ـ من الأشكال المفتوحة التى استخدمها ديفيد سميث فى الفترة التى أبدع فيها عمل بعنوان « نهر هدسون ـ منظر طبيعى » عن طريق تحويلها إلى غطاء نباتى لدمية عبارة عن نموذج مدينة من خلال وضع حبة فاصوليا عملاقة متداخلة مع ورقة نبات متآكلة . وأصبحت الدعابة مكوناً رئيسياً فى فن

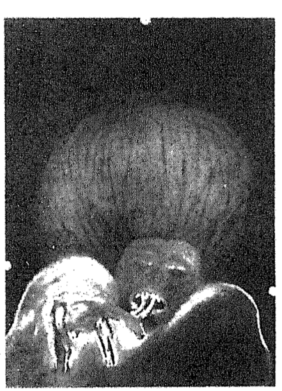
النحت المعاصر على السيراميك وخاصة النوع المرتبط بمجموعة فنانى كاليفورنيا الكبيرة وليس هناك مثال أفضل على ذلك من سلسلة روبرت أرنسون الطويلة التى يصور فيها نفسه للسخرية منها . وهاتان القطعتان رغم اختلافهما التام فى الأسلوب واتفاقهما فقط فى السخرية ، تجسدان التنوع الهائل فى الأسلوب الذى يوجد فى فن النحت الأمريكى والأوروبى المعاصرين . وقد بدأ الاندفاع نحو أسلوب المحاكاة الساخرة يأخذ مسحة تهكمية فى مطلع السبعينيات من خلال عمل مجموعة من المصورين فى شيكاغو أطلقوا على أنفسهم اسم « هارى هو » . ومن أكثر الفنانين تميزاً فى هذه المجموعة هو إد باشوك ، وليس من الصعب العثور على أوجه تشابه بين عمله وأعمال فيليب جاستون ، برغم وجود اختلاف فى النسيج بينهما . ففى أعمال الاثنين نجد الأسلوب الكاريكاتيرى يلقى بظلاله فى شىء من السخرية والتهكم . ويعتبر البعض أن جستون هو أبو الحركة الفنية العالمية التى تعرف على نطاق واسع باسم « الرسم السىء » « بسبب فجاجة الأسلوب المتعمدة فيها » أو « المتوحشون » أو « ما بعد الطليعى » ، ويفترض هذا الاسم الأخير وجود فكرة أن الفنانين المعنيين قد تجاوزوا «الحركة الحديثة» القديمة والأفكار التقليدية عن الطليعية . والشخصية الرئيسية فى هذه المجموعة فى أمريكا هى جوليان شنابل ، الذى اشتهر بلوحاته كبيرة الحجم حيث يضع اللون على قطع متكسرة من الفخار ويلصقها على سطح العمل ، ويعطى هذا انطباعاً بتكسير الصورة ويجعل من الصعب بناءها ، ليس فقط بالنسبة للمشاهد بل للفنان أيضاً وهو يكونها ويبدعها . وهى على ذلك طريقة شبه ميكانيكية فى تحرير اللاوعى الإبداعى .



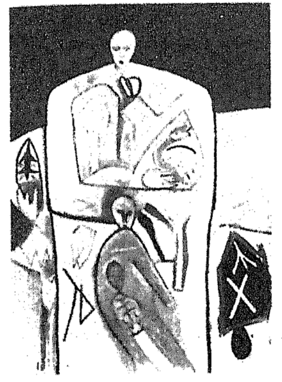
فيليب جاستون - السجادة - ١٩٧٩

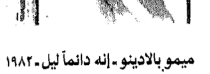


جوليان شنابل - إنسانية نائمة - ١٩٨٢



فرانسيسكو كليمانت ـ ألم أسنان ١٩٨١

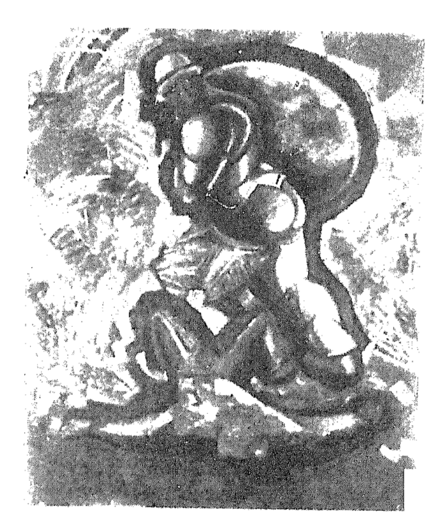




ميمو بالادينو ـ إنه دائماً ليل ـ ١٩٨٢

ورغم شهرة شنابل ، فإن مركز ثقل الحركة الحقيقى كان فى أوروبا وليس فى الولايات المتحدة ، وهى تضم عدداً من المصورين الإيطاليين ومن ألمانيا الغربية . وظل تأثير المحاكاة الساخرة قوياً فى أعمال الفنانين الإيطاليين المرتبطين بالمجموعة أمثال ساندرو تشيا وميمو بالادينو وفرانسيسكو كليمنتى. ويقوم رسم تشيا ، الذى قد يكون الأقوى بين الثلاثة ، على أعمال فنانين أيدهم نظام موسولينى خلال العشرينيات والثلاثينيات وفضلهم ومن أمثالهم كاررا سيرونى وجورجيو دى شيريكو فى أعمالهم الأخيرة.

وقد أبدى أعضاء الجماعة من الفنانين الألمان مزيداً من المعاناة والاهتمام الجاد بها فى بلادهم ، فقد أسس أنسلم كيفر ، أحد الفنانين الموهوبين ، العديد من أعماله على المشروعات المعمارية المصممة بمعرفة ألبرت سبير لهتلر. وكان هناك أيضاً حوار مع تاريخ الحداثة وتمتلىء أعمالهم بأصداء من فن مطلع القرن العشرين . وقد حافظ عدد من أعضاء الجماعة على نوع من العلاقة بين الحب والكراهية فى التعبيرية الألمانية فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى . وتضم المجموعة أيضاً إلى جانب كيفر ، فنانين مثل جورج باسلتيز ورينرفتنج وماركوس ليبرتز و أ.ر. زبينك . وتبدو لوحة فتنج بعنوان « الراقصين ٣ » عملاً يمثل المدرسة حرفياً ، وكأنها محاولة لإعادة تمثل «الرقصة» من إبداع ماتيس الشهير التى رسمها فى عام ١٩٠٩/ ١٩١٠ على غرار أعمال كيرشنر أو أإريك هيكل ، ولكن هناك عناصر أخرى أيضاً، أحدها هو البحث عن أكثر أنواع البدائية فجاجة ، وآخر هو استكشاف فكرة الحرج . وقد رسم باسليتز الصورة فى لوحاته مقلوبة رأساً على عقب مع تنقيط اللون ببطء ليبين أنه لم يقلب قماش الرسم قط بعد الانتهاء منه .



ساندروشيا ـ دموع تمساح ـ ١٩٨٢



جورج باسلتز ـ نموذج نحتي , (موديل) ١٩٨١



أ . ر . بينك ـ ت ٣ ر



سوزان رونبرج ـ متسول ـ ١٩٨٢

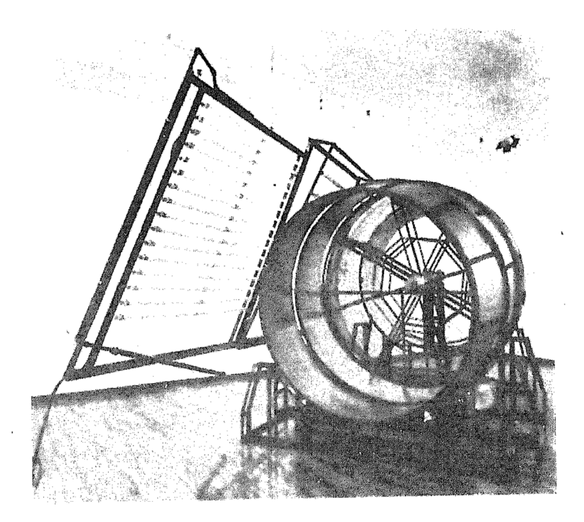
وأجرى أ . ر . بينك تجاربه الاستكشافية على الكتابة بالصور والحفر بأسلوب يذكرنا أحياناً بأعمال بيكاسو وميرو وأحياناً أخرى يذكرنا بدو بوفيه «النبى المبكر لرسالة الحرج» ،وقد بين الترحيب الذى استقبل به هؤلاء الفنانين إلى أى مدى كان سوق الفن يتوق إلى العودة إلى الأشكال التقليدية إذا لم يكن إلى الأفكار التقليدية أيضاً .

ولم تشمل حركة « الفن السىء » أو « التصوير السىء » عدداً كبيراً من السيدات وهذا شىء يثير العجب إلى حد ما لأن السبعينيات والثمانينيات شهدت ارتفاعاً رهيباً فى أهمية النساء الفنانات وخاصة فى إنجلترا والولايات المتحدة ومن الفنانات الأمريكيات الموهوبات اللاتى كن على حافة حركة «التصوير السىء» سوزان روشنبرج ، فكان لأعمالها أحادية اللون على قماش الرسم قوة الرمز أو الأيقونة حيث فى عملها بعنوان « الشحات » اختزلته إلى ذراع طويلة هزيلة تمسك بإناء طعام . فقد كان ذلك علامة على تحرير المرأة فيما يتعلق بمجال الفن ، حيث كانت النساء أكثر أهمية وبروزاً فى مجال النحت أكثر من مجال التصوير الزيتى ، وقام العديد من النساء بتنفيذ مشروعات « فنية » غامضة ومن أمثلتهن أليس إيكوك حيث نفذت أعمالاً نحتية غامضة غالباً ما تستخدم فيها عناصر ميكانيكية أو شبه ميكانيكية وهناك أعمال أخرى لنفس الفنانة تسخر من المعمار والمبانى التى ليس لها وظيفة فى شكل أعمال نحتية . ولا غرو أن القدر الكبير من الطاقة فى الفن النسائى قد اتخذ شكلاً نسائياً « مدافعاً عن المرأة » ولا شك أن عمل الفنانة جودى شيكاغو بعنوان « حفل العشاء » كان أكثر الأعمال النسائية طموحاً فى السبعينيات . وقد صممت هذه القطعة البيئية كتأبين ثلاث وثلاثين

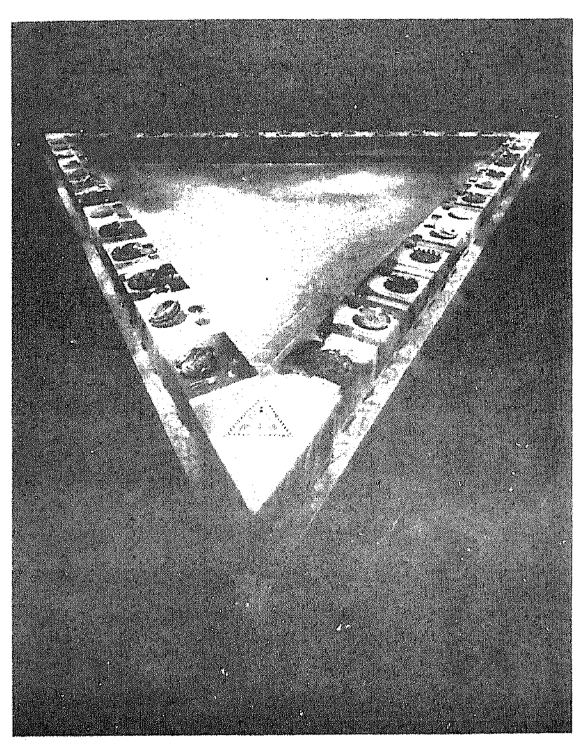
سيدة اعتبرتهن الفنانة الشخصيات الرئيسية فى التاريخ الغربى « إضافة إلى ٩٩٩ أخريات » . فكانت اللوحة عبارة عن ٣٣ مكاناً حول مائدة مثلثة ولكل منها طبق خاص أمامها وإناء للحساء وفوطة مائدة وبذلك جعلت الصورة ثلاثية . وكانت الصور الزخرفية على الأطباق رمزاً لكل صاحبة مقعد وكثير منها كانت عبارة عن خليط من « المهبل » و « الفراشة » وقد نفذت الفنانة هذه الزخارف بأسلوب التلوين الصينى التقليدى لأن التلوين الصينى هو آية فنية متأصلة لدى النساء الأمريكيات .

وكان الفن النسائى مجرد أحد أنواع الفن المختلفة التى أكدت نظرة خاصة للواقع وكانت الجماعات الفنية الأخرى ذات الاهتمامات الخاصة التى طورت أشكالها الفنية عبارة عن جماعات عرقية ، أمثال جماعات السود والأمريكيين من أصل أسبانى حيث كانت جميع أعمالها الفنية موجهة لجمهور من جاليتها المحلية فى المجتمعات الفقيرة ، والشواذ جنسياً .

وقد ظهر فن الشواذ تدريجياً من « معازل » الرسوم الجنسية الإباحية ، فنجد أن سلسلة « روديو الشواذ » التى أبدعها الفنان الأمريكى دلماس هاو تجمع بين أفكار غربية يونانية كلاسيكية وخاصة بالشذوذ الجنسى ، وما زال هذا الفن الذى يركز على قوة الصورة أقل اهتماماً بالأسلوب بالنسبة لشخصية الجماعة ويريد لمعانيه أن تكون سهلة الوصول إلى الجمهور ووصوله إليها ، وهذا يختلف تماماً عن التعبيرات الرمزية الواضحة فى عمل مثل « حفلة العشاء » . وهذا العمل ينفى بتحدى التقاليد المرتبطة بالحداثة الكلاسيكية . والحقيقة أنه ربما يحتوى على بذور حداثة جديدة من نوع مختلف تماماً .



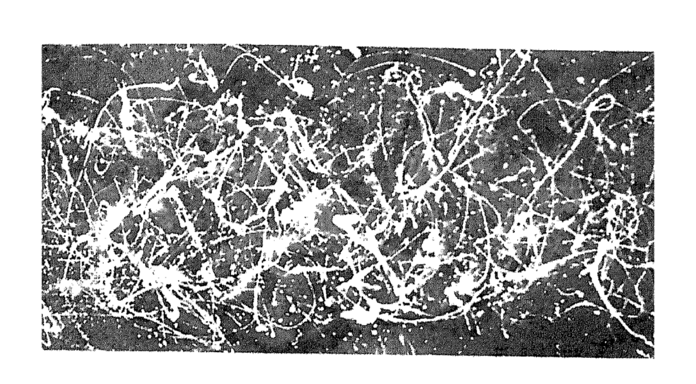
أليس إيكوك - رشاشة متوحشة



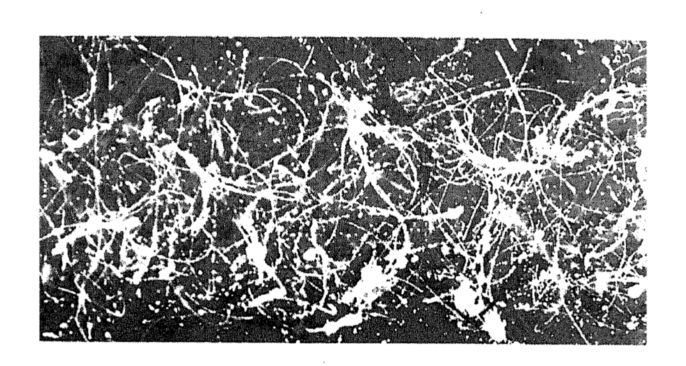
جودى شيكاغو ـ حفل العشاء ـ ١٩٧٩

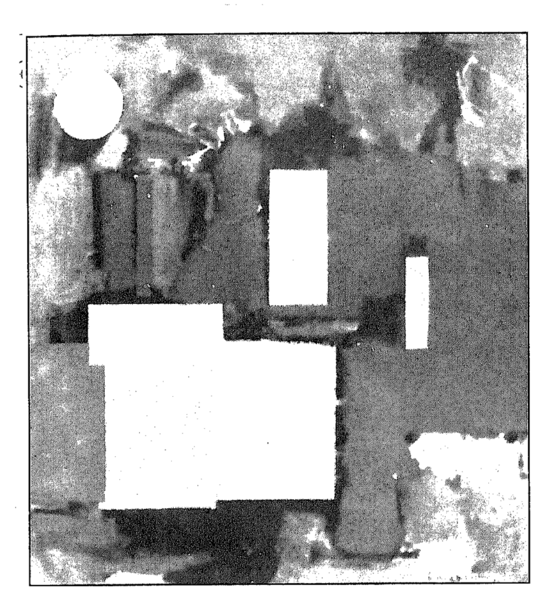


ارشيل جوركى ـ الخطوبة ـ ١٩٤٧

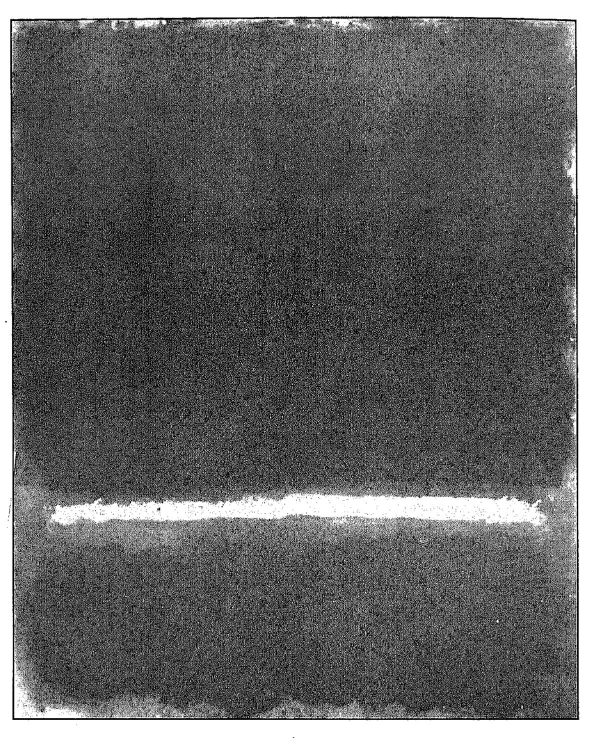


جاكسون بولوك - رقم ٢ - ١٩٤٩

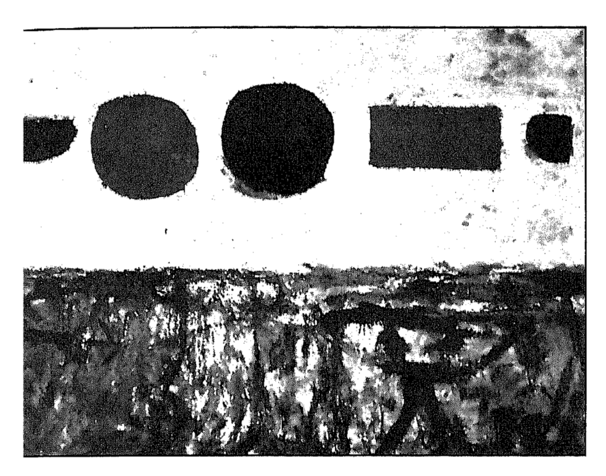




هانز هوفمان ـ قمر صاعد ـ ١٩٦٤



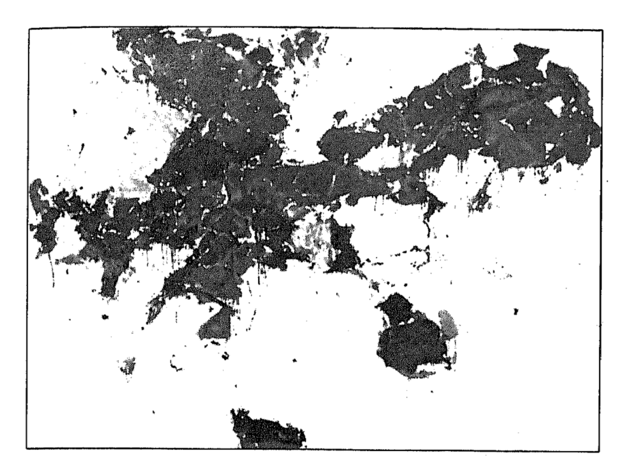
مارك روتكو - برتقالى أصفر برتقالى - ١٩٦٩



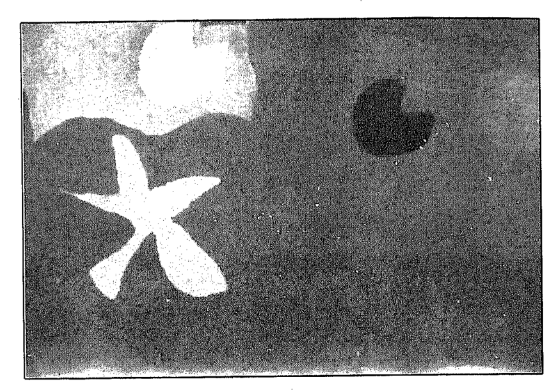
أدولف جوتليب ـ الأصوات المتجمدة رقم ١ ـ ١٩٥١



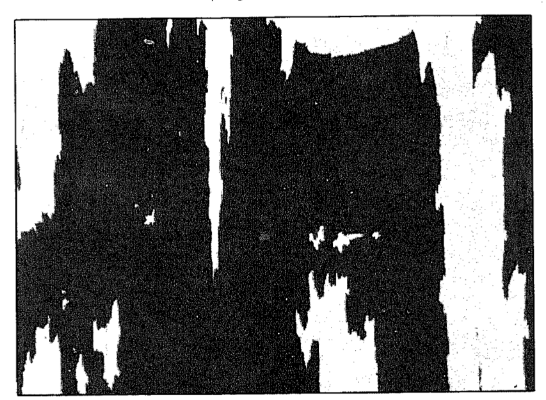
ويليام دى كوننج - سيدة ودراجة - ٥٢ / ١٩٥٣



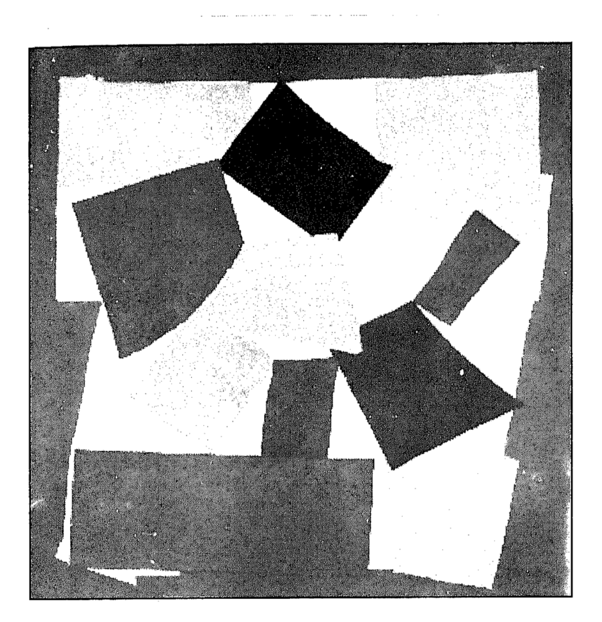
سام فرانسيس - أزرق على نقطة - ١٩٥٨



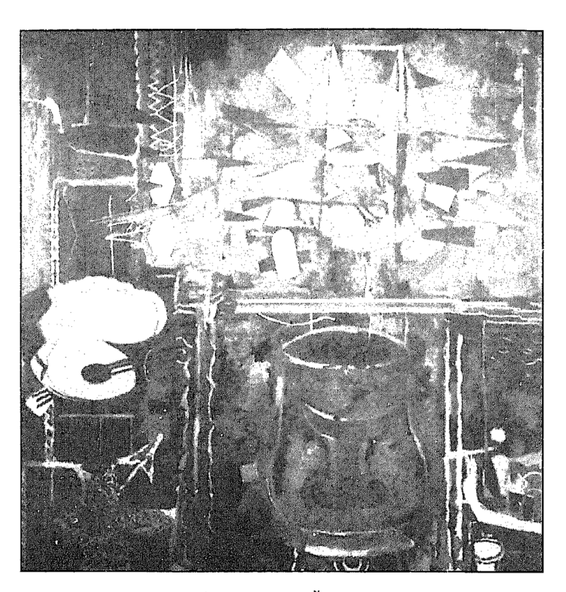
باتريك هيرون - منجنيز فى بنفسج قاتم - يناير ١٩٦٧



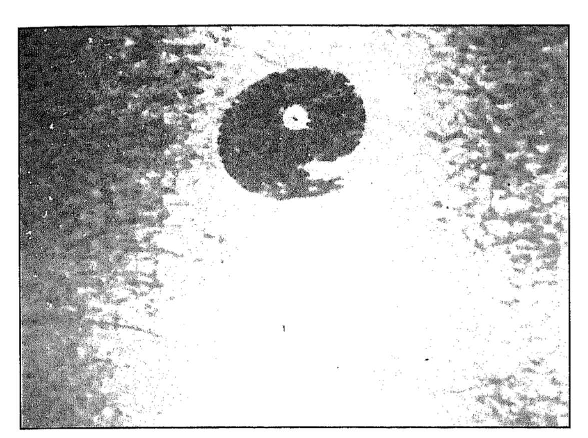
كلايفورد ستيل - ١٩٥٧



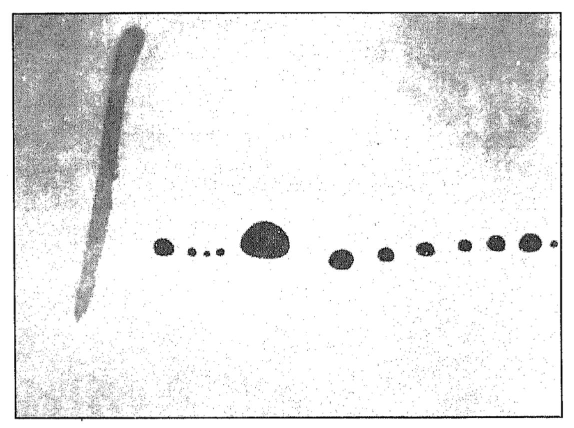
هنرى ماتيس - القوقعة - ١٩٥٣



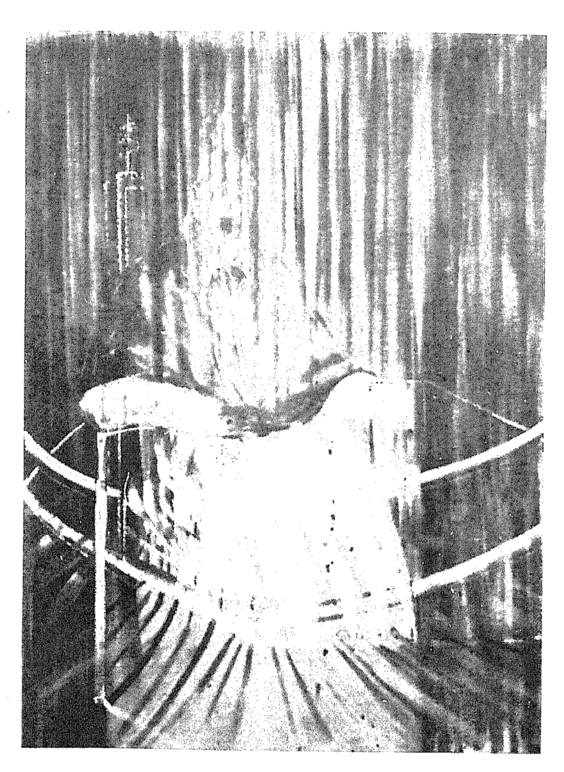
جورج براك - مرسم - ٥٢ / ١٩٥٦



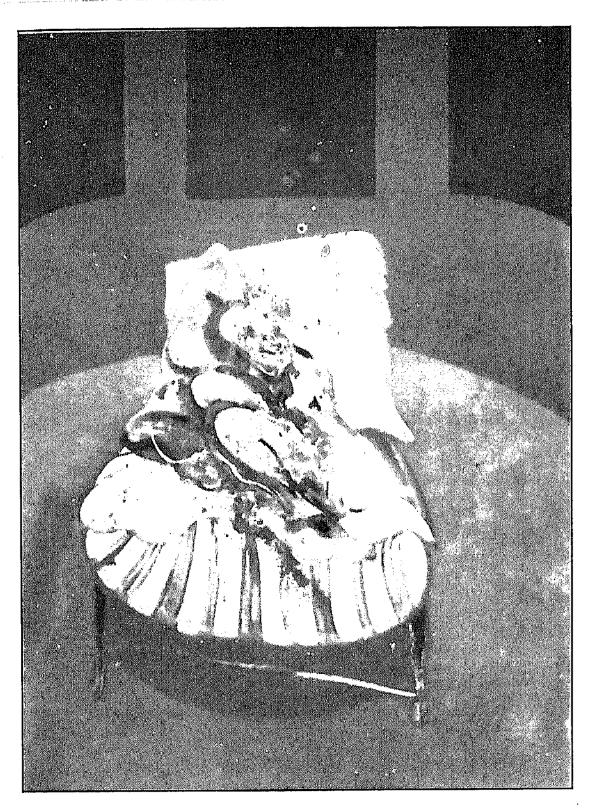
ماكس ارنست - صرخة النورس - ١٩٥٣



جوان ميرو - أزرق ٢ - ١٩٦١



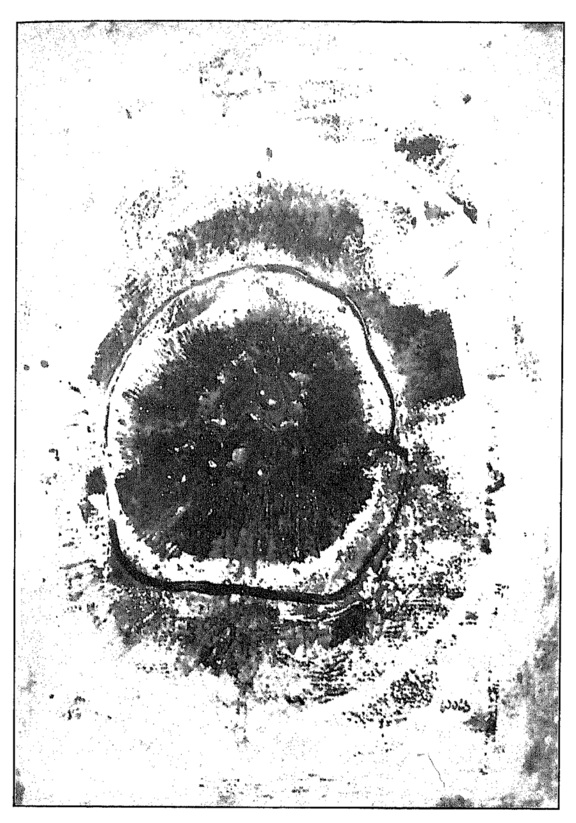
فرانسيس بيكون - دراسة على فيلا سكويز البابا برىء - ١٩٥٣



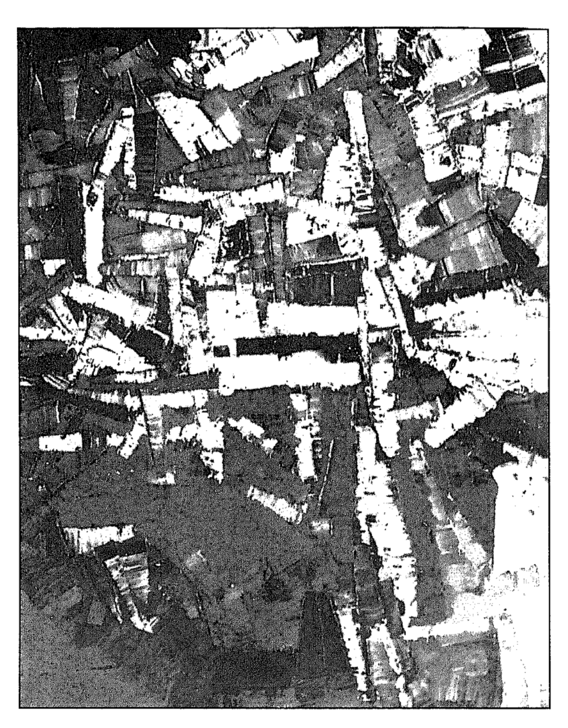
فرانسيس بيكون - إحدى ثلاث دراسات على الصلب - ١٩٦٢



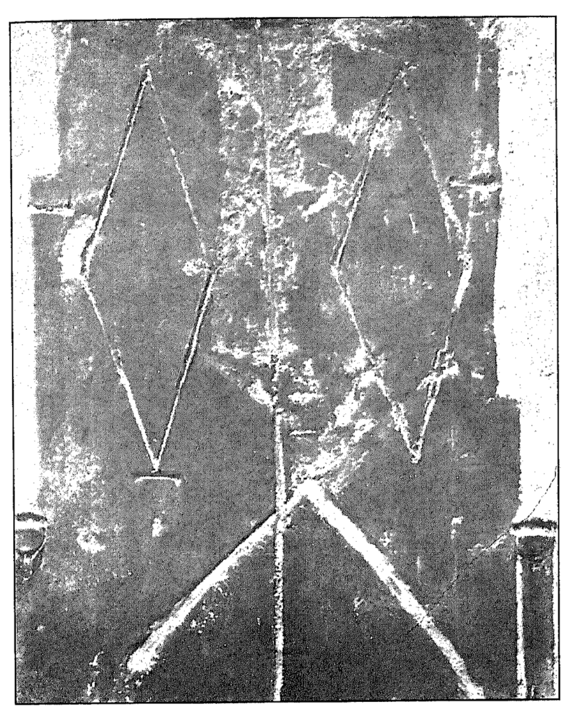
جون فوتريه ـ رهينة ـ ١٩٤٥



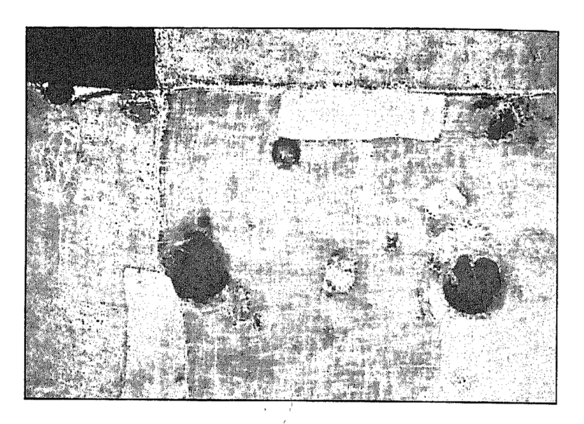
فولز - أزرق رمادى - ١٩٤٦



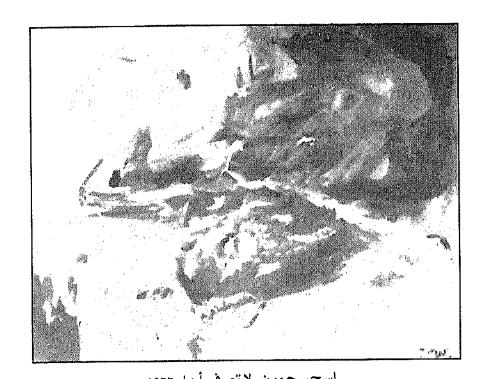
جان بول ريوبيل ـ مقابلة (مواجهة) ـ ١٩٥٦



انطونيو تابييه ـ أسود وشكل معين ـ ١٩٦٣

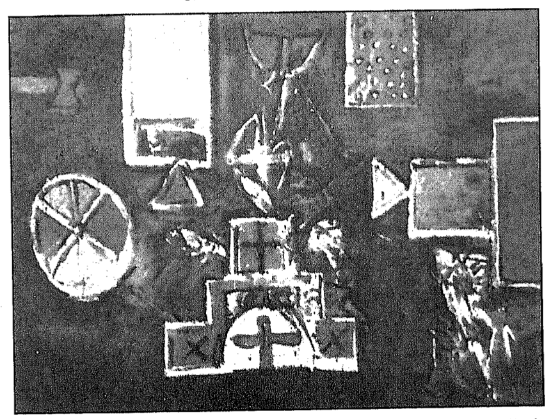


البرتو بورى - ساكو ٤ - ١٩٥٤



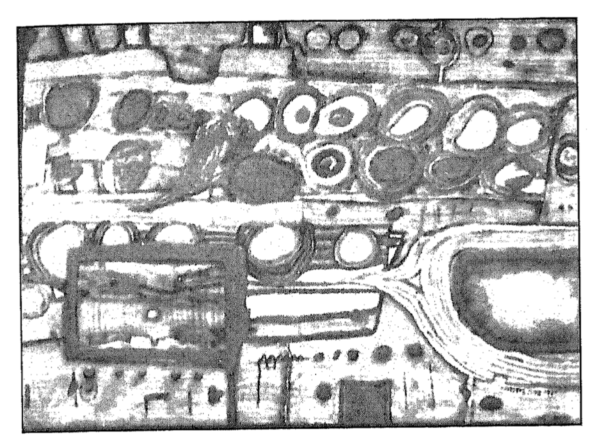
اسجر جورن - لا تعرف أبدا - ١٩٦٦

الآن ديفي - إستشهاد سانت كاترين - ١٩٥٦

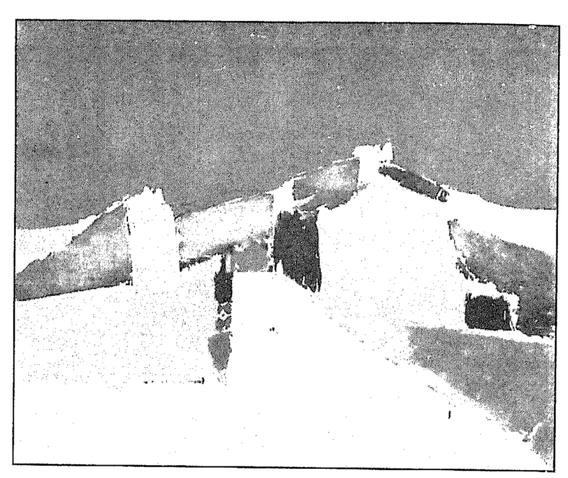




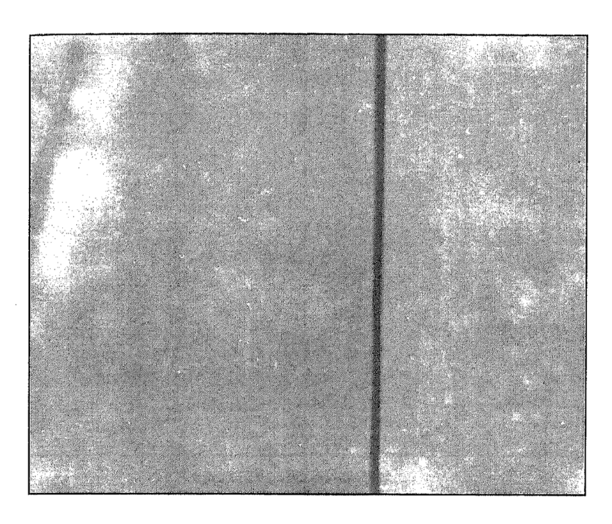
كارل آبل - نساء وطيور - ١٩٥٨



هندرتواسر ـ سفينة هوكايدو البخارية ـ ١٩٦١



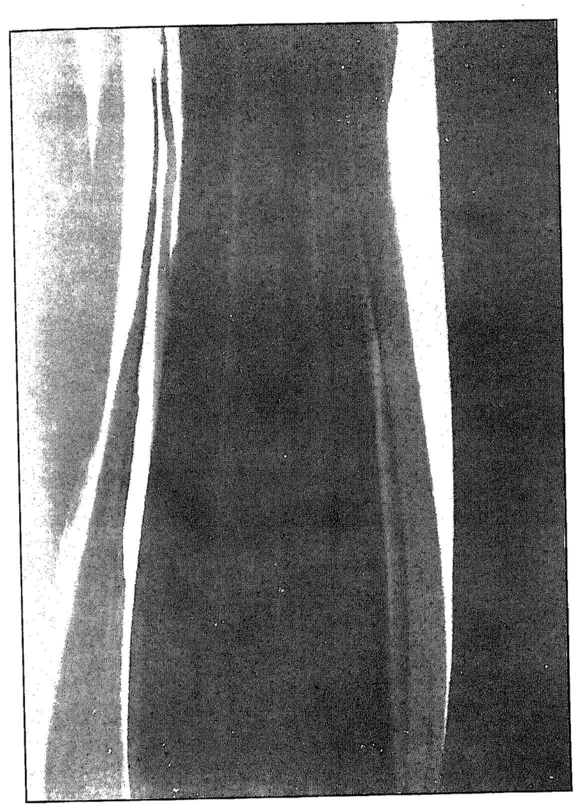
نيكولا دوستايل - أجريجانت - ١٩٥٤



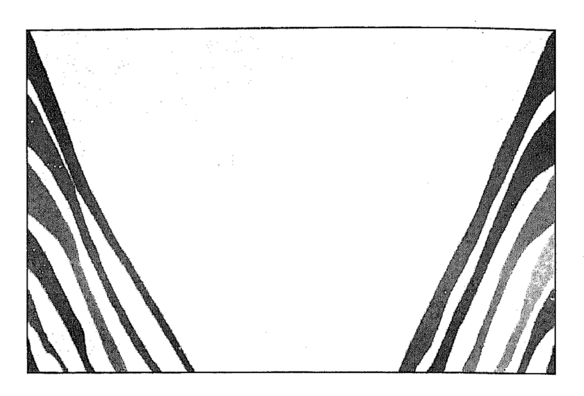
بارنت نيومان ـ تندرا ـ ١٩٥٠



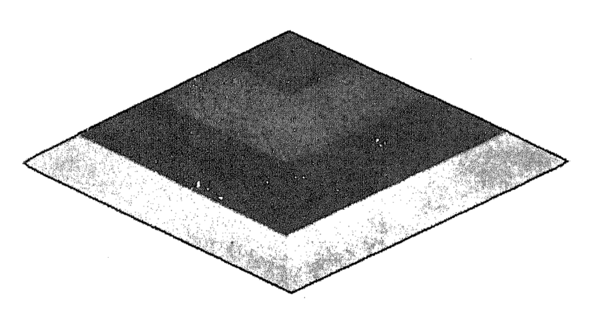
هيلين فرانكنثالر - جبال وبحار - ١٩٥٢



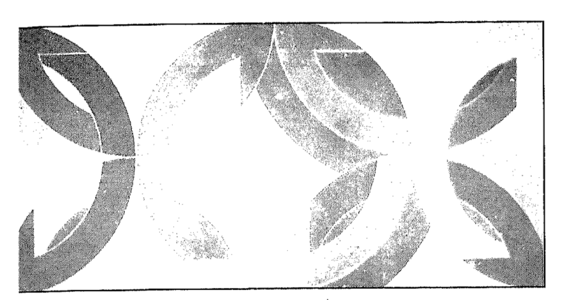
موريس لويس - بدون عنوان - ١٩٥٩



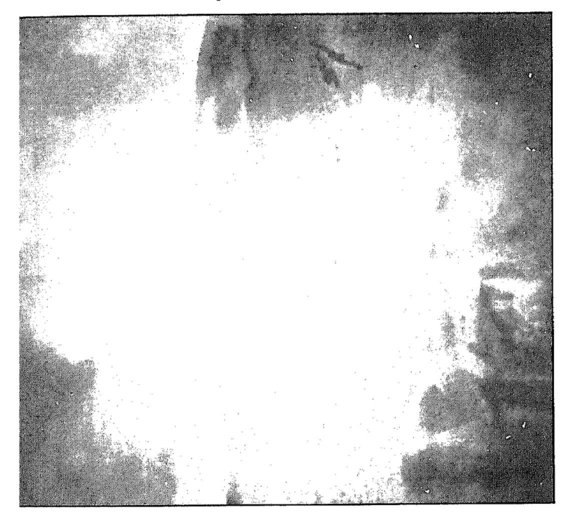
موريس لويس ـ بلا عنوان ـ ١٩٥٩



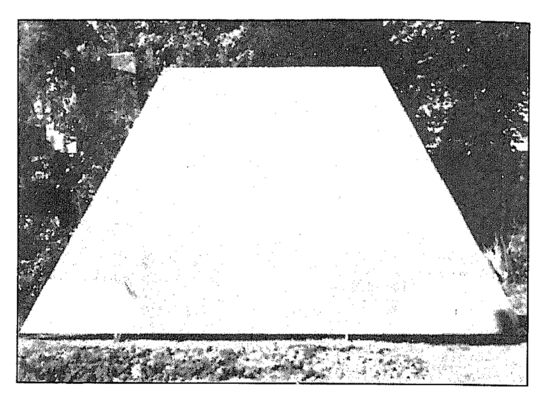
كنيث نولاند ـ ضوء وحيم ـ ١٩٦٥



فرانك ستيلا - بلا عنوان - ١٩٦٨

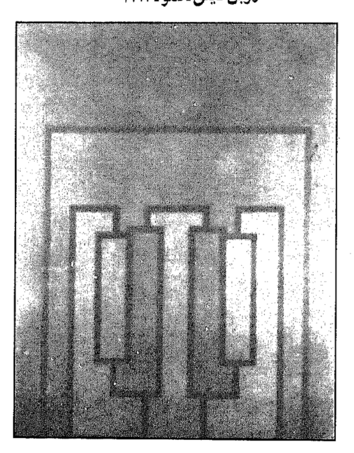


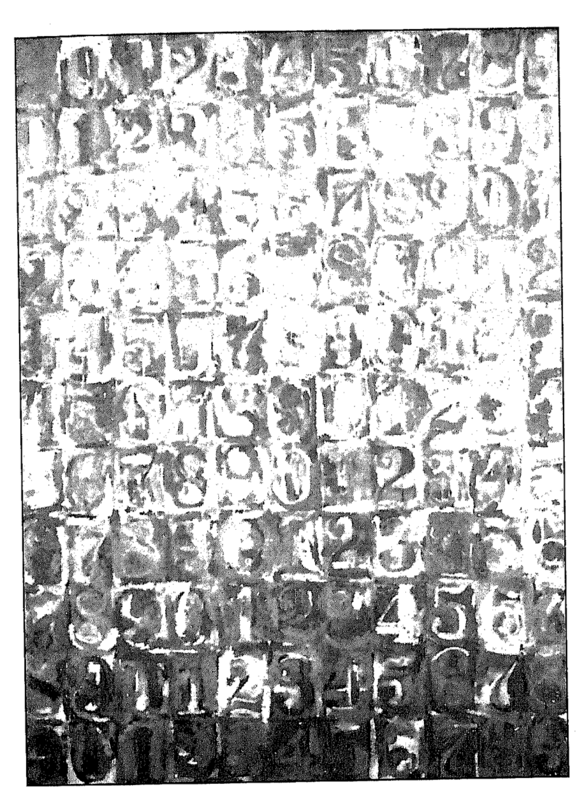
لارى بونز - رحلة مسائية - ١٩٦٨



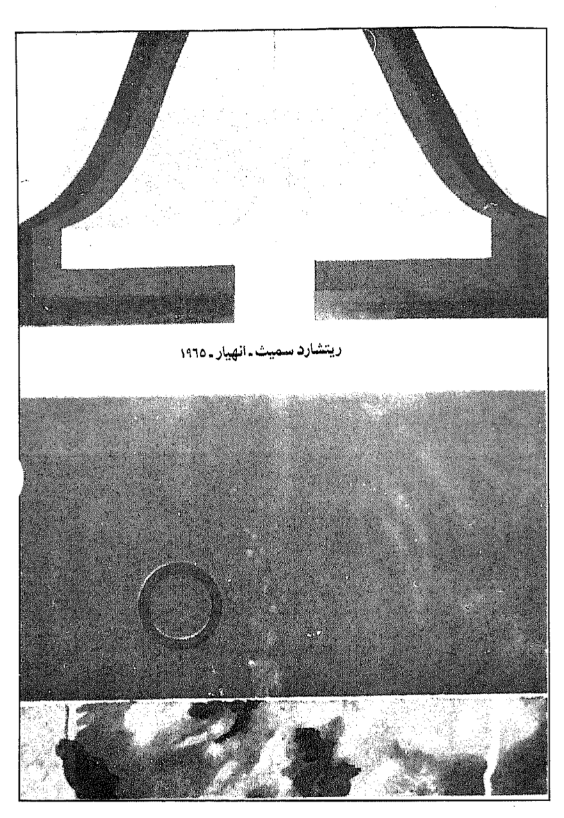
جون ووكر - لمسة ، أصفر - ١٩٦٧

روبن دينى - نمو - ١٩٦٧





جاسبر جونز ـ أرقام بالألوان ـ ١٩٥٩

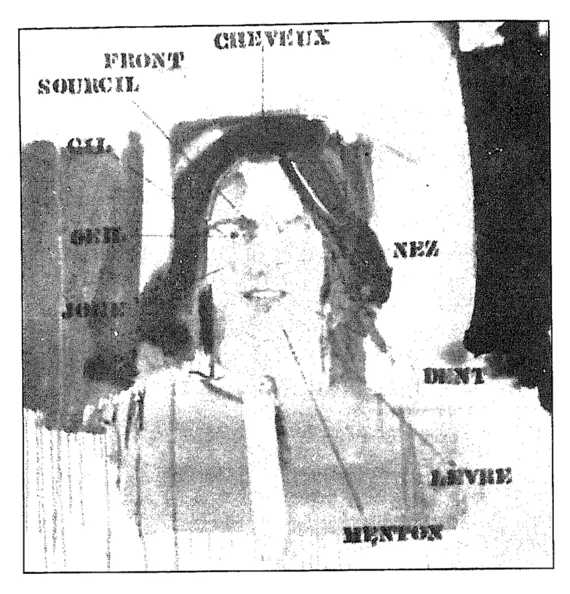


ريتشارد سميث - انهيار - ١٩٦٥

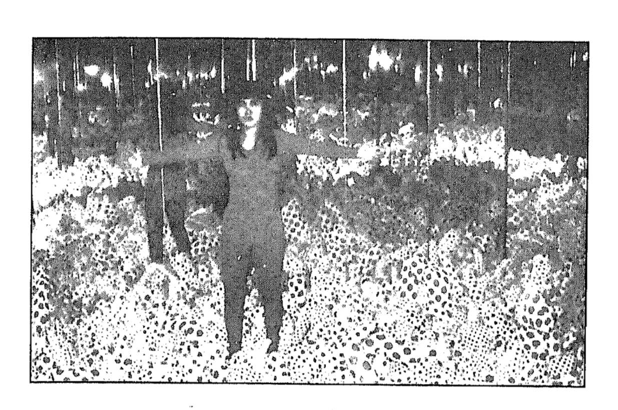
ديفيد هوكنى - حلقة مصاطية طافية فى حوض سباحة - ١٩٧١



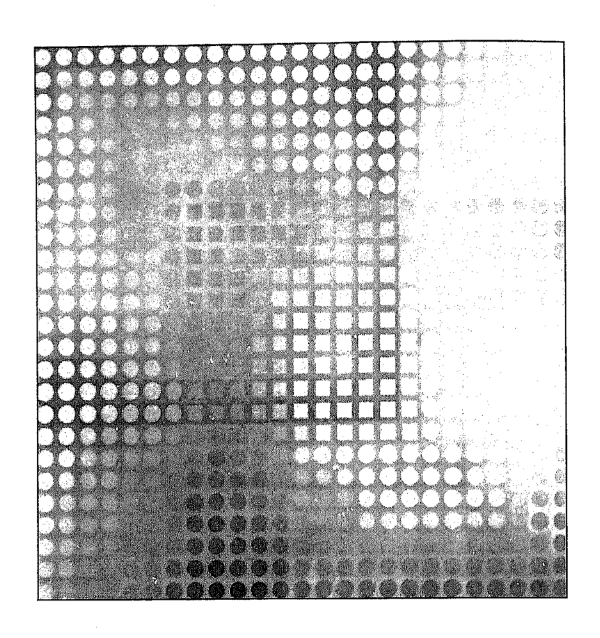
ر.ب كيتاج ـ ألوان متزامنة مع ف.ب، جنرال الرغبة الساخنة ـ ١٩٦٨/٦٩



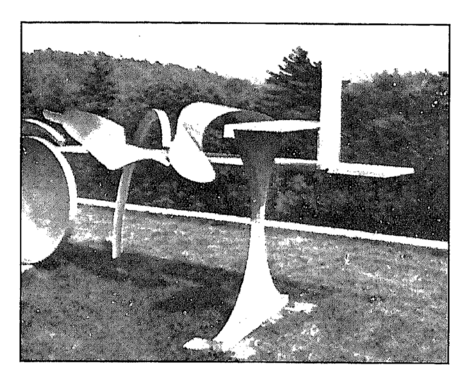
لارى ريفرز ـ أجزاء الوجه ـ ١٩٦١



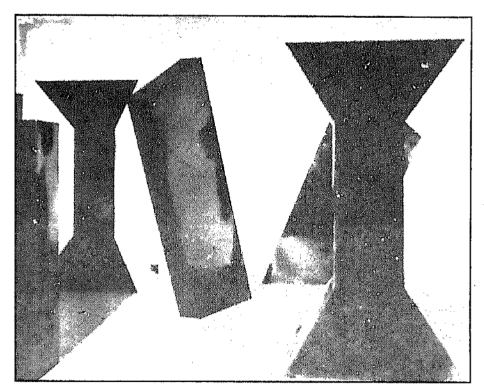
يايوى كوساما ـ غرفة حب ابدى ـ ١٩٦٦/٦٥



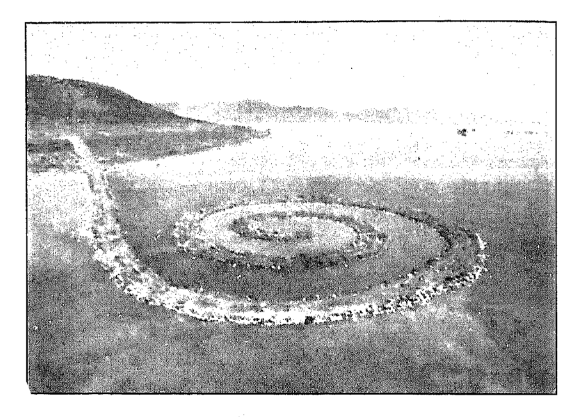
فيكتور فاساريلي ـ أرنى ـ ٦٧ / ١٩٦٨



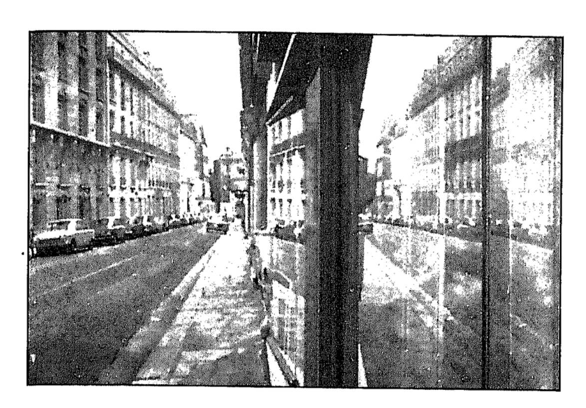
انطونى كارو ـ عيد الشمس ـ ٦٩ / ١٩٧٠



فيليب كنج ـ براح ـ ١٩٦٧



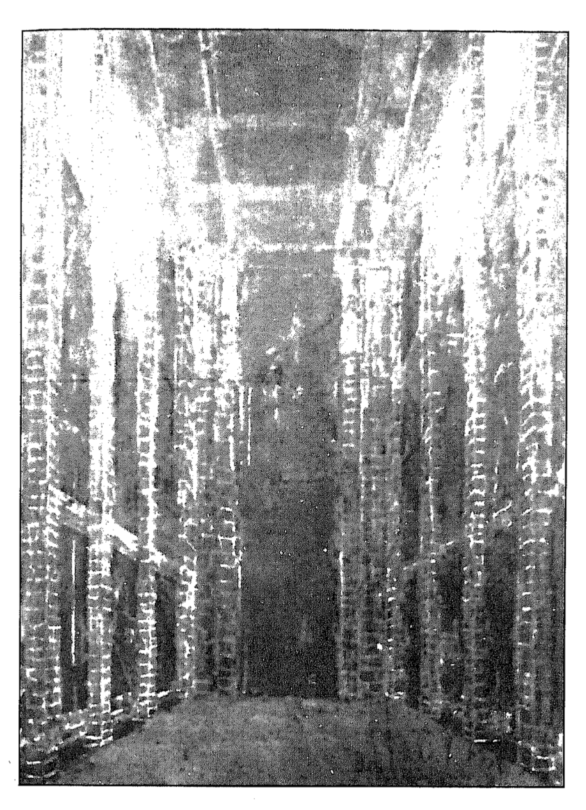
روبرت سميث سان - حاجز أمواج لولبى - ١٩٧٠



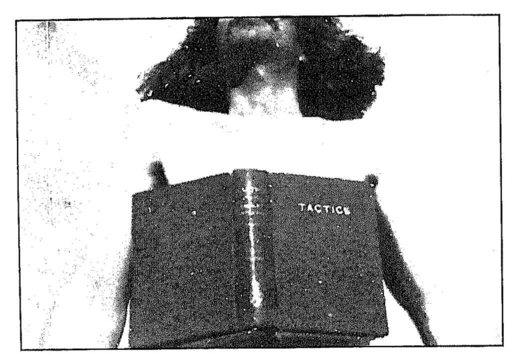
ريتشارد إيستس ـ منظر من شارع باريسي ـ ١٩٧٣

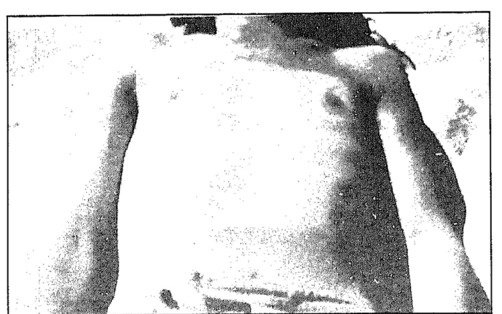


دوان هانسون ـ متسوقة من فلوريدا ـ ١٩٧٣



انسلم كيفر - بلا عنوان - ١٩٧٨

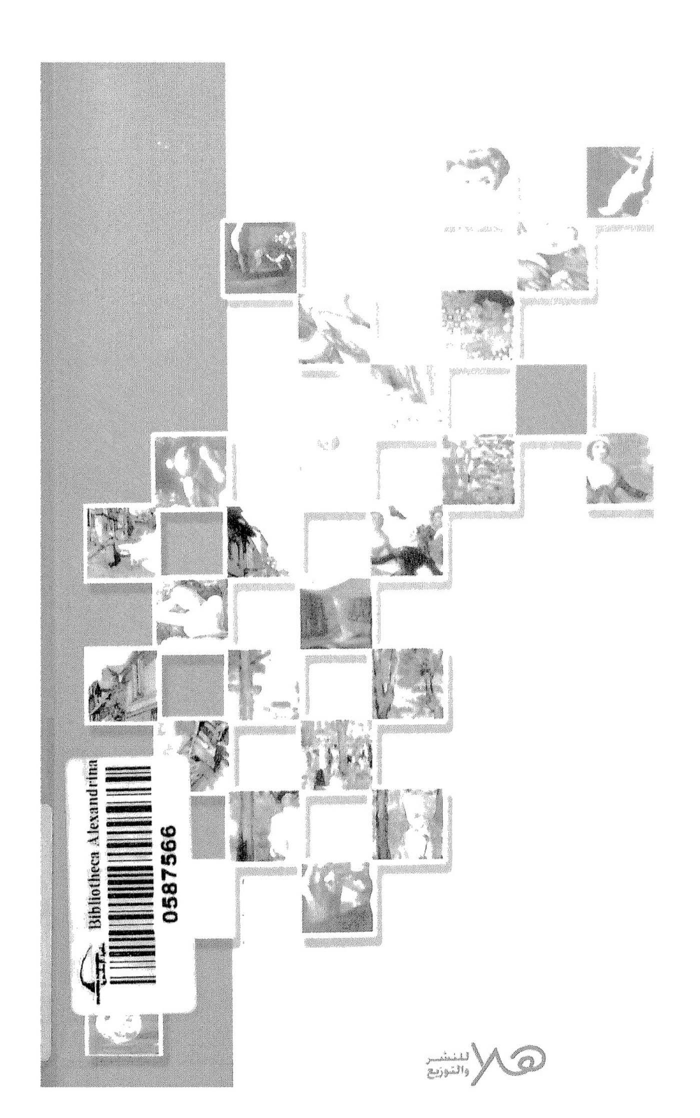




دنيس أوبنهايم ـ وضع قراءة ـ ١٩٧٠

المحتويات




للنشر
والتوزيع